



DANTE

LA OBRA TOTAL

JUAN BARJA Y JORGE PÉREZ DE TUDELA [EDS.]

MASSIMO CACCIARI

FÉLIX DUQUE

MARCO ANTONIO BAZZOCCHI

JULIÁN JIMÉNEZ HEFFERNAN

LORENZO BARTOLI

JOSÉ MANUEL CUESTA ABAD

SERGIO GIVONE

BERNHARD TEUBER

CONSORCIO DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES



Caja Quero



madrid



Los ensayos que componen el volumen son versiones revisadas de las conferencias pronunciadas en el Curso Magíster homónimo que, coordinado por Juan Barja y Jorge Pérez de Tudela, se celebró en el Círculo de Bellas Artes entre el 3o de junio y el 4 de julio de 2008 dentro de las actividades de la Escuela de las Artes organizada por la Universidad Carlos III de Madrid y el CBA.

Dante. La obra total

JUAN BARJA Y JORGE PÉREZ DE TUDELA (EDS.)

MASSIMO CACCIARI

FÉLIX DUQUE

MARCO ANTONIO BAZZOCCHI

JULIÁN JIMÉNEZ HEFFERNAN

LORENZO BARTOLI

JOSÉ MANUEL CUESTA ABAD

SERGIO GIVONE

BERNHARD TEUBER

CÍRCULO DE BELLAS ARTES

Presidente

JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN

Director

JUAN BARJA

Reservados todos los derechos. No está permitido reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información ni transmitir ninguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado —electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.—, sin el permiso previo de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

Área de Edición del CBA

Diseño de colección

ESTUDIO JOAQUÍN CALLEGO

Impresión

ARTSCRIPT

© CÍRCULO DE BELLAS ARTES, 2009

Alcalá, 42. 28014 Madrid

Teléfono 913 605 400

www.circulobellasartes.com

© de los textos: sus autores, 2009

© de la traducción: Belén Ruiz

Molina, Carlos Vitale, David Cortez

ISBN: 978-84-87619-61-8

Dcp. Legal:



Universidad
Carlos III de Madrid



ESCUELA DE LAS ARTES 09

Dante. La obra total

JUAN BARJA Y JORGE PÉREZ DE TUDELA (EDS.)

MASSIMO CACCIARI

FÉLIX DUQUE

MARCO ANTONIO BAZZOCCHI

JULIÁN JIMÉNEZ HEFFERNAN

LORENZO BARTOLI

JOSÉ MANUEL CUESTA ABAD

SERGIO GIVONE

BERNHARD TEUBER



POLÍTICAS DE POETA

Jorge Pérez de Tudela Velasco

Imaginemos —y no es muy difícil de imaginar, porque, de hecho, así ha ocurrido— que alguien, alguna vez, hubiese dicho: «*Was bleibet aber, stiften die Dichter*»: «Mas lo que permanece, lo fundan los poetas»¹. Una idea así, desde luego, sería altamente defendible. Y lo sería porque, como a su vez expresó otro poeta, ahora no Hölderlin, sino Paul Valéry —un Paul Valéry entregado, por cierto, a la tarea de ensalzar el arte de un pintor, a saber, el arte de Edgar Degas—, decir «poesía» no es, en realidad, sino decir: lo supremo del arte. Como también es defendible desde el momento en que, como se viene diciendo desde el *Ión* platónico: «*koûphon gár chréma poietés éstin kai ptenòn kai hierón*» [es una cosa leve, alada y sagrada el poeta]². Tan leve, tan alada y sagrada que,

1 F. Hölderlin, *Andenken*, IV, 63.

2 534b.

por seguir citando a Valéry, debe tenérsele justamente por el ser más vulnerable de la creación —tan vulnerable y frágil, acaso, como su propia obra, ese supremo producto de la *téch-ne*—. Pero él, decimos, funda lo durable. Así que aceptemos el desafío y preguntemos de inmediato: ¿y exactamente, qué es entonces lo que funda? Disponemos también de respuesta a esta cuestión. Sabemos que el poeta, a veces, ha fijado para siempre el significado de la expresión «tomar una ciudad»; sabemos igualmente que, en otros casos, lo precisado ha sido el contenido, todos los contenidos, de «vagar por el mar, acumular experiencia y retornar, finalmente, al hogar del que se partió». Consta suficientemente, por lo demás, que en ocasiones el poeta ha dado forma, y una forma que bien puede ser definitiva, a estados conocidos del ánimo: a la melancolía, la inquietud, el júbilo, el anhelo, el desprecio, la ambición... En oportunidad muy alta, lo fijado por el canto ha sido incluso la aventura misma del alma enamorada de su Dios; y también el planteamiento, nudo y desenlace de desarrollos puramente intelectivos, que parecen buscar en la poesía un complemento estilístico a la supuesta perfección de sus razonamientos y principios... Una enumeración, ésta de las posibilidades de fundación por obra de la poesía que, indudablemente, bien cabría prolongar sin demasado esfuerzo. Pero mi meta no es ésta. Mi meta es, más bien, señalar el hecho de que, en algunos poetas, la ambición de fundamentar algo perdurable por medio de la utilización de un arte supremo, de lo supremo del arte, ha sido tal, que se ha entendido como ilimitada: en tales casos, lo que, fun-

dado por los poetas, permanece, es nada más y nada menos que Todo: el entero contenido de la realidad; el horizonte omniabarcante de cuanto ha sido, es, será y, desde luego, debe ser. El poeta florentino de nacimiento, aunque no de costumbres, al que no por casualidad tantos han tenido, sin más, por «El Poeta», el poeta *kath'exochén*, esto es, Dante, pertenece, y sin duda a título mayor, a ese grupo al que me refiero de artistas, si se quiere, absolutos, cósmicos, desenfrenados. Y mi interés, en este momento, es poner de relieve, tanto en general como en algún aspecto a mi juicio capital de su obra, lo efectivamente vasto de una ambición que no quiere reconocer como ajeno no ya nada humano, sino, sencillamente, nada.

En efecto: que el autor, sobre todo, del gran «poema sacro» sobre los destinos de las almas era altamente consciente, y consciente hasta el temor, de lo extremado de sus propósitos; y que lo era también del hecho de que tal extremosidad habría de colocarle, necesaria y paradójicamente, al límite mismo de su capacidad expresiva, apenas parece necesario recalcarlo: «No sin temor empiezo a contar; que no es empresa para tomada a juego la de describir el fondo de todo el universo ni es para lenguas que empiecen a balbucir»³. Eso, por lo que hace al infierno, base del mundo. Pero también, y por lo que hace al punto exactamente opuesto de su itinerario: «¡Oh, cuán insuficiente es la palabra y cómo

3 *Infierno*, XXXII, 6-9. Cito por la traducción de Nicolás González Ruiz: *Obras completas de Dante Alighieri*, Madrid, B. A. C., 2002 (1956), pp. 175-176.

es débil para expresar mi concepto! Y éste, con respecto a lo que vi, lo es tanto, que no basta con decir 'poco'»⁴. Dicho en otros términos: la ambición poética que vinculamos al nombre de «Dante» es un deliberado intento de emplear hasta tal punto los poderes descriptivos del lenguaje que no sólo la palabra, visionaria y razonada, llegue a hacerse cargo de la totalidad de las cosas del mundo, tanto natural como sobrenatural, sino que, en ese hacerse cargo de la totalidad, alcance los límites tanto de la gran maquinaria del universo como, consecuentemente, de su propia expresividad.

En la historia de la literatura, un empeño semejante puede obedecer a muy distintas razones, y quizá no todas resulten plausibles. Ahora bien: Dante no habría merecido ese título que tantas veces se le ha otorgado (entre otros, como se sabe, por Santayana) de «poeta filósofo», si los motivos de una decisión en apariencia tan poco racional como la de pretender reflejar el cielo y la tierra, el bien y el mal, y cuanto entre ellos se distiende, en el interior de una obra construida según número y medida, no respondieran más a una convicción de índole sapiencial que a eso que, para él, sería un pecado tan paradigmáticamente demoníaco como la soberbia. En efecto: si la mirada de este poeta persigue la totalidad, y por cierto que no sólo en el gran poema sacro, sino también en las restantes manifestaciones de su pluma, es porque, en su humildad, una humildad aprendida quizá en la disciplina franciscana, o herencia mística, acaso, de Bernardo de Claraval, no desea

4 *Paraíso*, XXXIII, 121-123; trad. cit., p. 533.

otra cosa que reflejar la realidad. Ahora bien: este poeta pertenece a la vez a una antigua, antiquísima tradición a la que convencionalmente damos el nombre de «filosófica», pero que sin duda es más antigua, a tenor de la cual el rasgo constitutivo básico de la realidad, tanto de las realidades individuales como del conjunto absoluto de las mismas, no es otro que la unidad; sólo que quien dice «unidad», siempre según esta tradición, dice tanto como «totalidad», y dice también tanto como «perfección».

En su multiplicidad triádica y decádica, pues, el gran poema sacro —y también las restantes obras, cada una a su manera— no podía, si es que quería abarcar la realidad del mundo, dejar de tomar en consideración el todo de sus elementos. Y es que el mundo es multiplicidad y dispersión; o bien, por decirlo en los términos famosos de nuestro letrado, desencuadernación de sustancias y accidentes y sus cualidades; pero el ápice de la visión paradisiaca consistirá, como se sabe, en ver esa multiplicidad indeciblemente «*legata con amore in un volume*», allí en las profundidades de la luz eterna (*Paraíso*, XXXIII, 86). Porque el mundo es uno, el poema del mundo es uno; porque el mundo, sin embargo, es ordenadamente múltiple, el poema del mundo es también, por su parte, ordenadamente múltiple, orgánico, jerarquizado y auto-referencial. Pero insisto: las razones que así llevan a postular la necesidad de la unidad, y, con ella, la de la completitud de un espejo de palabras en que debe reflejarse la sabiduría, son razones de tipo sapiencial, y por cierto que razones cuyos orígenes no son sólo filosóficos sino también

religiosos. Es un largo pero imprescindible texto del florentino el que así lo expresa:

Digo además que el ser, la unidad y la bondad tienen un orden ascendente entre sí según el quinto modo de denominar la prioridad. Porque el ser precede por naturaleza a la unidad, y ésta, a su vez, a la bondad, porque cuanto mayor es el ser, mayor es su unidad, y la unidad mayor es la máxima bondad; y en la medida que una cosa se aleja del ser máximo, en la misma medida se aleja de la unidad y, por consiguiente, de la bondad. Por lo cual, en todo género de cosas, aquélla es óptima que es mayormente una, como lo prueba el Filósofo en el libro *Del ser simpliciter*. De ahí que la unidad del ser sea la raíz de su bondad, y la pluralidad, la raíz del mal. Por lo cual, Pitágoras, en sus *Correlaciones*, en la parte del bien ponía la unidad, y en la del mal, en cambio, la pluralidad, como se dice en el libro primero *Del ser simpliciter*. De lo dicho se puede comprobar que pecar no es otra cosa que pasar de la unidad despreciada a la multiplicidad, paso que veía el salmista cuando decía: «Por el fruto del trigo, del vino y del aceite se han multiplicado». Consta, por tanto, que todo lo que es bueno, es bueno por razón de su unidad⁵.

Este pasaje, con su apuesta decida por la unidad y la bondad, no está tomado, sin embargo, de la *Comedia*. Pertenece

5 Dante, *La Monarquía*, Libro I, XV [XVII], trad. cit., p. 798.

a una de las escasas obras que Dante llegó a finalizar en vida y cuya temática es, en apariencia, exclusivamente política: *Monarquía*. Porque el poeta, que como vemos está llamado a fundar con su canto esa unidad en la que únicamente puede consistir el bien de toda entidad, y más concretamente el bien de esa entidad suprema que es el todo de lo que hay, no puede, por lo mismo, dejar de lado *ninguna* de las dimensiones de la realidad –caso particular, aquellas dimensiones del bien propio de esa totalidad que es la sociedad humana a las que hoy, como quizá también entonces, damos el nombre de «jurídico-políticas»–. Llamado a celebrar el Uno-Todo, el poeta se ve enfrentado a la necesidad –insisto una vez más– de hacer hueco en sus declaraciones a cuantos aspectos del cosmos, y de la vida humana que se inserta en éste, le parezcan relevantes. Se justifica así el que, siguiendo una tradición que en Occidente puede remontarse, cuanto menos, a Homero, la producción del florentino detalle una supuesta estructura del cosmos que no por parecernos hoy enteramente errónea deja de obedecer a una cierta lógica y coherencia internas. El suyo, en efecto, es, como se sabe, un universo para el que vale sin más la espléndida reconstrucción efectuada por un jovencísimo Hans Kelsen (*La teoría del Estado de Dante Alighieri*, publicada en 1905, cuando el autor tenía 24 años) de los pertinentes pasajes tanto del *Convivio* como de *Paraíso*, XXXIII, 145, *Infierno*, I, 39-40, *Paraíso*, VIII, 28 e *Infierno*, XXXIV, 106-126. Cito:

El supremo principio ordenador de este macrocosmos es el *principium unitatis*, el principio de unidad; de la unidad que

es anterior a la multiplicidad, de la que es considerada origen y punto de partida. Esto es aplicable, en primer lugar, al mundo físico, el cosmos exterior, del que Dante esboza aproximadamente la siguiente imagen: el punto central de su sistema, esencialmente ptolemaico, está constituido por la tierra, redonda y rodeada por nueve cielos como enormes esferas encastradas. Más allá de este cielo, ya fuera del espacio, está el empíreo, el cielo de fuego, un círculo de luz intelectual y de amor, la sede de la razón primera unitaria, de la divinidad. Este empíreo se encuentra en eterno reposo, mientras que el cielo más exterior, el *primum mobile*, formado de una materia clara, luminosa y diáfana y por ello también llamado cielo de cristal, gira a velocidad vertiginosa. El ardiente anhelo que cada parte del cielo de cristal tiene por unirse con el cielo divino, en reposo, con el empíreo, provoca ese movimiento. El amor a la divinidad es así la primera fuerza motriz en el universo. Este movimiento del cielo supremo se comunica, deviniendo cada vez más débil, a los otros cielos, de los cuales el octavo es el portador de las estrellas fijas, en tanto que cada uno de los otros siete constituye la órbita de los distintos planetas, que rotan en una dirección contraria al movimiento del cielo. Separado del cielo inferior por una zona de fuego se encuentra, envuelta en una capa de aire, la bola de la tierra inmóvil. Su parte habitada es una isla bañada por el mar en cuyo centro se encuentra la ciudad santa de Jerusalén. El interior de la tierra contiene el infierno, en cuyo círculo inferior, en el centro de la tierra y del mundo, está Satán, el

principio de la gravedad, del mal. En el hemisferio opuesto, justamente en los antipodas de la montaña de la redención, frente al Jerusalén, está el monte del purgatorio. En la cima de este monte, que se erige como un túmulo sobre Satán y que sobresale por encima de la atmósfera, brilla el jardín del Edén. En el hemisferio habitado la humanidad está establecida alrededor de Jerusalén. Sin embargo, sólo su mitad occidental hasta el océano atlántico es cristiana; los paganos ocupan la mitad oriental⁶.

A esta espléndida confianza en el principio de unidad, que permite así acometer, como vemos, una descripción no menos unitaria de la estructura y aspecto general del cosmos junto con su crucial distribución religiosa, no corresponde menos, además, una confianza parecida en la posibilidad de dibujar los perfiles generales de la *sapientia*, de la sabiduría en general. Es así como se explica que, aunque abandonase su tarea, Dante se atreviese a proyectar esa auténtica *summa* de todo el saber de su tiempo que iba a ser el *Convivio*, sobre cuya voluntad de difusión universal, en beneficio de todos los hambrientos de saber, él mismo se explayará en sus primeras páginas, al tiempo que con ello justifica su decidida apuesta, en este caso, por la utilización de la lengua vulgar, de la lengua por él más amada y que mayores posibilidades de diseminación tendría entre sus coterráneos. Y es que el *Convivio*, en efecto, pudo quedar como digo inacabado. Pero

6 H. Kelsen, *La teoría del Estado de Dante Alighieri*, ed. y trad. Juan Luis Requejo Pagés, Oviedo, KRK Ediciones, 2007, pp. 104-106.

ya en él hay ocasión de perfilar los órdenes generalísimos del saber, por el expediente de asignar, a cada uno de los cielos a los que antes me he referido con Kelsen, la correspondiente «ciencia» particular del gran corpus del conocimiento. Y es que —nos aclara el tratado 2 del *Convivio*— por «cielo» el florentino entiende, por analogía, lo mismo que por ciencia. Más en concreto, y según un texto del *Convivio* hartamente citado, pero que, según me parece, conserva intacta todo su poder de fabulación sistemático-cosmológica:

Como hemos explicado anteriormente, los siete cielos más cercanos a nosotros son los de los planetas; después hay otros dos cielos sobre éstos, móviles también, y uno último, sobre todos los demás, quieto. A los siete primeros corresponden las siete ciencias del trivio y del cuatrivio, esto es, la gramática, la dialéctica, la retórica, la aritmética, la música, la geometría y la astrología. A la octava esfera, es decir, la estrellada, corresponde la ciencia natural, llamada física, y la primera ciencia, llamada metafísica; a la novena esfera corresponde la ciencia moral, y al cielo quieto corresponde la ciencia divina, que se llama teología⁷.

No hay, en resumen, aspecto alguno de esa *sapientia* que, como dice el Filósofo, es meta del anhelo de todos y cada uno de los hombres, no hay aspecto alguno, digo, que, en virtud de ese principio de unidad y por tanto de ordenación

7 Dante, *El Convite*, tratado 2, XIII [XIV], trad. cit., p. 604.

que articula el cosmos, pueda escapar al saber de un experto en, digámoslo ya de una vez, el amor; ese amor de cuya mera expansión depende la entidad y operación del resto de las cosas, y por anhelo del cual, como por anhelo de alcanzar su propia perfección, se mueve cuanto alienta en el universo. Que lo que el poeta funde, pues, sean las razones de articulación del todo enamorado que es el mundo, y con ellas, a la vez, del todo enamorado que es el conocimiento, es algo que parece deducirse sin más de la esencial concepción unitaria de este poeta (o si se quiere: sin más de su concepción, toda vez que también pertenece, como era de esperar, a esa tradición para la cual resulta inconcebible que un concepto, una imagen, una representación, por ejemplo del mundo, no responda igualmente al principio de la unidad). Siguiendo, consciente o inconscientemente, la viejísima práctica de los poemas sapienciales que compiten con el cosmos, cuyos principios explican y desarrollan (y cuyos ejemplos más próximos, para nosotros filósofos, serían sin duda esas ristas heridas y en su mayor parte perdidas de hexámetros que atribuimos a Parménides, Empédocles, los presocráticos), el gran poema sacro, y las rimas y pequeños poemas aclarados en una prosa tan «científica» como ardiente, pretenden abarcar, como digo, cualquier objeto pensable de nuestro constitutivo deseo de saber.

Ahora bien: pese a lo dicho hasta aquí, incluso el más distraído de los lectores de Dante tardará muy poco en alumbrar, me parece, una sospecha decisiva, que acaso le encamine hacia una interpretación en cierto modo más honda, aun-

que como veremos también más ambigua, de estas visiones absolutas de nuestro vate: para el antiguo «prior», verano de 1300, de la ciudad de Florencia, parcial que fue por entonces de la facción de los Gúelfos Blancos; para el antiguo embajador en Roma ante Bonifacio VIII con ocasión, justamente, de la gran traición papal a las libertades de Florencia, la ciudad que él siempre tuvo por auténtica heredera de Roma, ciudad a su vez tan santa como eterna; para el dos veces proscrito y despojado, humillado en la amnistía y fallecido finalmente en el exilio (por no mencionar el resto de sus múltiples actividades militares, diplomáticas, en definitiva políticas), las cuestiones «físicas», el andamiaje «natural» que sostiene la fábrica del mundo, no son ni mucho menos las principales. Al contrario: para este lector, al menos, es casi irresistible la tentación de, aquí, no ver en el organigrama material del mundo otra cosa que un decorado; un decorado, eso sí, necesario, pero en última instancia prescindible, en el que puedan tener lugar los únicos acontecimientos verdaderamente relevantes, a saber: los acontecimientos humanos, sus luchas y comportamientos, su buena o mala voluntad, sus vicios y virtudes, su compasión y su crueldad... sujetos todos, en consecuencia, a la correspondiente sanción positiva o negativa, y que van constituyendo, probablemente sin saberlo, la trama del gran drama histórico que es, en esencia, el drama de la salvación: de la historia de la salvación. Como heredero —todo lo lejano que acaso se quiera, pero heredero al fin— de esa mentalidad hermana, sacudida como la suya por las calamidades históricas, que fue la de San Agustín; co-

necedor, desde luego, entre otros, de las visiones proféticas de Joaquín de Fiore, abad de Calabria, este, como decimos, expositor católico, nunca mejor dicho, de la totalidad, tampoco podía ser inmune a la tentación, tan cristiana, de totalizar igualmente el todo del tiempo, el conjunto de la Historia de la Humanidad. Sólo que, insistimos, si esa Historia ha de serlo de la Humanidad, la Humanidad es, ante todo y sobre todo, su conducta, el sentido virtuoso o vicioso de sus acciones —donde, como es natural, lo virtuoso de la conducta va de la mano con el aumento de la perfección a la que aspiramos, y estamos naturalmente ordenados, y el vicioso se alinea, obviamente, en el otro lado de la tabla de los opuestos—. Que el hombre ascienda y cumpla su finalidad o descienda y malogre para siempre sus potencialidades: no parece haber otro contenido para la historia; una historia que, por lo mismo, parece resolverse —como decimos— en el drama, en la representación escénica de la salvación (una representación escénica que, como Dante mismo explicó, y desde entonces se ha repetido hasta la saciedad, si aquí arranca como tragedia, no deja de concluir con la *alegría*, el placer inherentes a las sonrisas insostenibles, primero, de Beatriz; y finalmente de Bernardo de Claraval).

De ser ello cierto, la mira de Dante, la mira no menos unitaria de sus distintos trabajos, no sería sino superficialmente física, cosmológica; su verdadero interés, en cambio, sería el ético-político (y aun, diríamos, jurídico; un interés que estaría tan estrechamente unido con los anteriores como lo estuvo en tantos otros, y durante siglos); y su ense-

ñanza apunta más bien a fundar, y fundar como permanente, la condición de posibilidad de que el ser más perfecto de la creación, el hombre, alcance en los dos mundos a los que pertenece —esto es, tanto en el mundo natural como en el sobrenatural— el mayor desarrollo posible de sus potencialidades. De ahí que en su reflexión no sólo haya, sino que en rigor tenga que haber, como ya tuvimos ocasión de insinuar, lugar de privilegio para una meditación sobre esa estructura que un teórico actual del Derecho llamaría probablemente «Estado»; pero que, en su propio vocabulario, respondería más bien a conceptos como «*Regnum*» y, sobre él, de «*Imperium*» o «Monarquía»; y en especial, como veremos, una monarquía harto determinada, a saber, la monarquía universal: no otro es, en efecto, el contenido de los tres libros que componen la ya mencionada *Monarquía*, así como, en particular, el Tratado 4 del *Convivio*.

Se justifica así inicialmente, me atrevo a pensar, el título de este ensayo: «Políticas de poeta». Fundador, al menos idealmente, de todas y cada una de las cosas que pueblan y poblarán tanto este mundo como el otro, el poeta resulta también, caso particular, fundador de pólis, padre, si no de una Constitución en particular, sí cuanto menos de una cierta idea regulativa de Constitución. El es «hacedor», *poiētēs*; y entre sus quehaceres, de crear a Dante, estará, a título principal, dar pautas de razón que enderecen a la humanidad hacia aquella forma de organización en la que quepa, repitámoslo una vez más, alcanzar el télos humano, su —en el sentido dantesco del término— «nobleza». Acaso se dirá,

sin embargo: pero ¿por qué entonces «políticas» y no, como debería corresponder a este campeón de la universal unidad, sencillamente «política»? Una pregunta semejante merecería una respuesta afirmativa, si la teoría jurídico-política de Dante no fuera sutil y compleja. Pero el caso es que lo es; y que, como veremos, es esa ambigüedad de su concepción la que quiere recogerse con el discutido plural. Porque cierto es que, en materia de organización político-social, este cristiano pasado, entre otros, por Aristóteles, vuelve a sentir la necesidad de aplicar ese sempiterno principio de unificación que permite ordenar jerárquicamente, de menor a mayor, las sub-unidades componentes de la gran unidad social. Dicese en efecto en el Libro I de *Monarquía*:

Tenemos que ver ahora qué es lo que constituye el fin propio de toda sociedad humana... En orden a la evidencia del tema que buscamos, hay que advertir que así como existe un fin en vista del cual la naturaleza produce el dedo pulgar, y existe otro fin en orden al cual produce la mano, y otro distinto para el cual produce el brazo, y otro distinto de todos los anteriores, al cual se ordena el hombre completo, así también uno es el fin hacia el cual se ordena el individuo, otro distinto el fin al que se ordenan la sociedad doméstica, las villas, la ciudad, el reino, hasta llegar a un fin supremo, para el cual Dios eterno crea, sirviéndose de su arte que es la naturaleza, la totalidad del género humano. Y este fin supremo es el que se busca aquí como principio directivo de nuestra investigación. Para lo cual hay que re-

cordar, en primer lugar, que «ni Dios ni la naturaleza hacen nada superfluo», sino que todo lo que entra en el campo de los seres está destinado a alguna operación. Ninguna esencia creada es el último fin en la intención del creador en cuanto creador, sino la acción propia de esa esencia; de donde resulta que la acción propia no recibe el ser en orden a la esencia, sino que es esta esencia la que recibe el ser en orden a aquélla. Existe, pues, una operación propia de la comunidad humana, a la cual la totalidad tan numerosa de los hombres está ordenada. Operación que ni un hombre solo, ni una sola casa, ni una solo reino particular puede realizar. Para determinar la entidad de esta operación es requisito previo necesario descubrir en qué consiste la perfección suprema de la humanidad entera⁸.

De nuevo, pues, es un horizonte no inferior a la totalidad, en este caso la totalidad de la humanidad, el que encuadra y determina la investigación. Para este sabio, tan atento a las realidades individuales de cada condenado, de cada pecador en espera, de cada bienaventurado, la reflexión política se orienta hacia ese Uno-Todo constituido por la entera humanidad, cuyos fines peculiares no podrían ser atendidos por unidades inferiores a ella misma como son, de abajo arriba, el individuo, el *vicus* (esto es, la comuna), la *civitas* y, por último, el *regnum*. Y es que, una vez más, sólo es un grado máximo de «unidad» el que, Aristóteles en mano, garantiza a su vez un

8 *La Monarquía*, I, III [IV], trad. cit., p. 699.

grado máximo de ser y de bondad. Mas el caso es que, como quizá le resultaría hoy difícil de comprender a un jurista de orientación exclusivamente «estatal», en el mundo conceptual al que Dante pertenecía podía todavía echarse mano, por encima del «reino» (hoy añadiríamos, casi irresistiblemente, pero con precaución, un reino «nacional»), por encima de los reinos, digo, podía echarse mano de una construcción todo lo teórica que se quiera, y que quizá no hubiese existido, de facto, nunca, pero que orientó como idea regulativa buena parte de la teoría y la práctica jurídico-política medieval, a saber: eso que Dante llama «la monarquía temporal», por otro nombre «Imperio», al que define como «*unicus principatus et super omnes in tempore vel in hiis et super hiis que tempore mensurantur*» [un principado único y superior a todos los demás poderes en el tiempo y a todos los seres y cosas que tienen una dimensión temporal]⁹. Ahora bien: esta idea del «principado único», que a Dante le parece tan indiscutiblemente útil como objeto abandonado del estudio, ¿tiene a su favor alguna razón que la justifique, aparte de su mera posibilidad? Para Dante, ciertamente sí: a los hombres, tomados en alguna de sus subdivisiones, y no en el todo de la Humanidad, bien podría bastarles, desde luego, en orden a alcanzar sus fines, alguna de las unidades políticas inferiores a esa Monarquía o imperio universal, absoluto, total, en el que en cambio deberá encuadrarse el género humano. Pero la realidad no apoya esa teoría: antes bien, hay fines exclusivos de la humanidad como tal que

9 *Id.*, I, II, trad. cit., p. 698.

en lo que tienen, a su vez, de llamados a una realización perfecta sólo pueden ser efectuados y llevados a su perfección por un sujeto igualmente insuperable, completo. Que ese «fin» último es un fin intelectual podemos ya adivinarlo sin más. Que el fondo último de semejante concepción de «la humanidad», sin embargo, ya no será estrictamente Aristóteles, sino el Aristóteles presentado por el Comentador, Averroes, con su doctrina del entendimiento agente universal, es en cambio un dato ulterior que conviene documentar. Pero el texto, en efecto, no dejará de llamar en su ayuda al de Córdoba:

Por esto es evidente que la perfección suprema de la humanidad es la facultad o virtud intelectual. Y como esta potencia no puede ser actualizada totalmente e instantáneamente por un hombre ni por ninguna de las comunidades más arriba señaladas, es necesario que haya en el género humano una multitud por cuyo medio toda esa potencia sea actuada, así como es necesaria también la multitud de las cosas que se generan para que toda la potencia de la materia prima esté siempre realizada; de otro modo tendríamos una potencia separada, lo cual es imposible. Y con esta sentencia concuerda Averroes en su comentario sobre los libros *Del alma*¹⁰.

Por lo tanto, sigue diciendo Dante poco más adelante, «queda suficientemente declarado que la labor propia del

10 *Id.*, I, III [IV], trad. cit., p. 700.

género humano, considerado en su totalidad, es actuar siempre la potencia del entendimiento posible; en primer lugar, para especular, y en segundo y por extensión, para obrar en orden a la especulación»¹¹.

Quedan con lo dicho puestos los basamentos de esa necesaria «Monarquía universal»: hay en el hombre una sed inextinguible de saber, y una llamada a actualizar todas las posibilidades intelectivas, cuyo único sujeto posible de cumplimentación (un poco a la manera de lo que siglos adelante serán esos «sujetos colectivos» de la actividad científica presentados por ciertas filosofías, como la peirceana «comunidad ilimitada de investigadores») puede ser la propia humanidad, el conjunto irrestricto de los seres humanos. Ahora bien: una investigación tan inacabable y tan vasta como la propuesta, ¿cómo podría acometerla la Humanidad, de suyo tan inevitablemente sociable como en general es el hombre, si no es en el seno de una organización sin superior, un cuerpo político unitario y total, cuya jurisdicción suprema sea la jurisdicción imperial, la universal monarquía temporal? ¿Y cómo podría existir una organización semejante si no es, en efecto, bajo el supuesto de la concentración del poder en uno? Que Dante lo vio así lo manifiesta, hasta con rudeza, un texto célebre del *Convivio*:

De todo lo cual se concluye manifiestamente que para la perfección de la universal religión de la especie humana es

11 *Id.*, IV [V], trad. cit., p. 700.

menester que haya quien a manera de piloto, considerando las diversas condiciones del mundo en los diversos y necesarios oficios, tenga por entero el universal e irrefutable cargo de mandar. Y este oficio recibe el nombre de imperio por antonomasia, sin adición alguna, por ser el gobernante que manda sobre todos los demás gobernantes. Y así, el que es colocado en este cargo recibe el nombre de emperador, por mandar a todos los que mandan, y lo que él dice es ley para todos y debe ser obedecido por todos, y todo otro mandato toma de éste su fuerza y autoridad. Y así queda demostrado que la majestad y autoridad imperiales son las más altas de la sociedad humana¹².

Sólo bajo esta concentración insuperable de poder, en efecto, puede darse una condición sin la que, a juicio del florentino, es imposible pensar en actuar aquel mencionado fin intelectual de la humanidad en cuanto tal: la paz. No me extenderé aquí —hay toneladas de literatura al respecto— sobre el magnetismo que el concepto, el deseo, el clamor colectivo por la paz ejerció sobre nuestro poeta. Más me interesa hacer notar que, sobre garantizar la paz, la monarquía postulada por Dante tendría también entre sus méritos el de garantizar la libertad de los hombres (y no olvidemos que es en la propia *Divina Comedia* donde se presenta expresamente al poeta como alguien que «busca la libertad»). En el pensamiento dantesco, la Monarquía nada tiene —ni puede tener— de ti-

12 Dante, *El Convite*, tratado 4, IV, trad. cit., p. 644.

ránico. Al contrario: sobre la base de su deseable capacidad universal de dominación, que teóricamente le convertiría en inmune a envidias y deseos de mayor posesión, el «*dominus mundi*» aquí soñado se convertiría en la fuente perfecta, por su voluntad, de ese «Derecho» del Dante, definiéndolo como «proporción real y personal de hombre a hombre»¹³, y advirtiendo que, de corromperse, da al traste con el entero sistema social. (Y es que el Emperador, se nos comunica, ha de asemejarse en lo posible a Dios, que legisla desde una voluntad buena con la que las leyes divinas, sin más, se identifican.) Una y otra vez, pues, nos vemos llevados, por unos y otros caminos, a la misma conclusión: «Que para el bien del mundo es necesaria la monarquía o imperio»¹⁴.

Ahora bien: ese Imperio por el que Dante aboga no es tampoco una entelequia abstracta, desprovista enteramente de perfil ni de determinación. Al contrario: ese Imperio suyo, declara expresa y reiteradamente, habría de erigirse en perfecta continuidad con el último imperio universal conocido en la historia, esto es, el imperio levantado, para bien de la humanidad y no en provecho propio, por el pueblo más noble y favorecido por la providencia del mundo, a saber, el pueblo romano, descendiente de Troya a través de Eneas e irrefutablemente presentado (¡qué curioso! ¡por otro poeta! ¡Virgilio, naturalmente!), irrefutablemente presentado, digo, como aquel pueblo legítimamente llamado a instaurar

13 *La Monarquía*, II, V, trad. cit., p. 714.

14 *La Monarquía*, I, V [VII], trad. cit., p. 701.

en el mundo, como ya sucediera con Augusto con ocasión del nacimiento de Cristo, la ansiada paz universal a la que todas las naciones acabarán por adherirse.

No seguiremos tampoco aquí a Dante en su conocida, a ratos pintoresca, y siempre ardorosa, defensa de la legitimidad «histórico-teológica» de aquel hecho, verdaderamente decisivo, que fue el ocupar el pueblo de Roma (repárese aquí, como contrapeso a los entusiasmos dantescos por el principado, en lo preciso de su terminología: el pueblo de Roma) la máxima magistratura que darse pueda en el mundo. Bien es sabido que en su exposición se mezclan alusiones a los milagros que, se dice, esmaltaron la historia de Roma, declarando paladinamente el juicio de Dios sobre Roma con razones de índole más o menos jurídica, por no mencionar las crasas invocaciones a la pura realidad de la fuerza, de un poder cuyos límites coinciden con los del derecho... Nos interesa más subrayar, en cambio, que esta cerrada defensa del único *princeps*, del principado romano absoluto, no es tampoco —¿cómo podría serlo?— la de un pensador sin más horizonte que ése que, permítaseme una vez más el anacronismo, hoy llamaríamos «laico» o bien «estatal». Su política, entonces, habría sido política, en singular, política de poeta re-fundador del *Imperium Romanum Mundi*. Pero eso no es así. Dante, naturalmente, es del todo consciente de la presencia, en su mundo y en el mundo que le precedió, de un poder rival del anterior; un poder, por cierto, tan «romano» como el que ostenta el Emperador; y que no ocultaba, en numerosos casos, su deseo de verse reconocido, tanto teórica

como prácticamente, como superior al de aquél. ¿O no recordamos acaso cómo la lucha entre el Papado y el Imperio, el Rey de Romanos y el Obispo de Roma, «las dos espadas» del papa Gelasio, las Escrituras y el derecho romano, la teología y la filosofía, la razón y la fe, Pedro y el César... por no mencionar otros muchos símbolos de este conflicto multivalente, dominaron el panorama medieval? Ahora bien, pocos más alejados que Dante, desde luego, de la teocracia pontificia. Pocos más hostiles a reconocer la legitimidad (aunque sí acepte todavía, condiciones de su tiempo, el supuesto hecho histórico) tanto jurídica como moral de la llamada «Donación de Constantino». Pocos más hostiles que él, en fin, a aceptar mansamente la suposición de que, en última instancia, el Emperador deriva su legitimidad de la consagración oficiada por un vicario de Cristo, éste sí autónomo e independiente, por cuanto que su poder proviene, por su parte, directamente de Dios. El buen «fiel de amor», vale decir, «fiel de teología» que quiso ser Dante tampoco podía permitirle, sin embargo, un estricto y formal rechazo del espacio de poder y la correspondiente línea de legitimación de ese poder adjudicado a la Iglesia. Pero tampoco el conflicto fue para él, al final, irresoluble. Lo que hizo fue lo siguiente: con un gesto, para su época dicen que no poco audaz, declaró ambas esferas, ambas pirámides de normación, estrictamente autónomas e independientes, tan paralelas como mutuamente aisladas. Dicho en otros términos: no es una y sola la política que le es precisa al, hablemos en medieval, «*homo viator*», al «*peregrinus*» en procura de su patria. A ese ser

intrínsecamente dual, el único sobre la tierra que participa tanto de la corrupción como de la incorruptibilidad, tanto del tiempo como de la eternidad, no cabe que le convenga *ni* el solo orden sacerdotal, curial, sus cánones y admoniciones, *ni* el solo orden imperial, cívico, sus «ordenamientos de justicia» y sus virtudes heroicas. Ciudadano de ambos mundos, el hombre habrá de ser así súbdito de dos regímenes, participe de una doble Constitución. Políticas de poeta: la pirámide normativa, pensase lo que pensase Kelsen, no es una, por plural que sea; es una, como el hombre, pero dual, como el hombre; y esa dualidad no puede reducirse a unidad alguna: pues ambas provienen por igual de Dios. Que aquí se plantea una inquietante cuestión de dualidad-en-la-unidad, o de quiebra irrestañable de esa unidad de la que se partió, es cosa obvia; obvia, sobre todo, para el lector contemporáneo, pertrechado de hermenéutica deconstructiva y atento siempre a detectar las fugas, las grietas, la no-simplicidad originaria en el interior mismo de estos soberbios edificios de poetas. Podría, quizá hasta debería hacerse una operación así. Pero me detendré en otro aspecto. Como se sabe, esa recíproca independencia entre la pirámide normativa papal y la pirámide normativa imperial no es tampoco la última palabra de Dante en materia de legitimación del Derecho. Al contrario: casi al final de *La Monarquía* se abre todavía paso la metáfora de la necesaria subordinación del poder civil al eclesiástico: una subordinación, se nos dice, como la que el primogénito ha de tener con respecto a su padre (dado que, como dice, la felicidad mortal está ordenada en cierto modo

a la felicidad inmortal). Tras esta aparente vuelta atrás del poeta del Imperio, sin embargo, lo que se oculta, me parece, es un mecanismo distinto de relación mutua entre ambos poderes; un mecanismo llamado a tener una larga carrera de éxitos en la historia del pensamiento jurídico-político bajo el nombre técnico de «separación», de «limitación», de «equilibrio mutuo» de poderes. Y es que, en principio, de lo que no puede surgir nada bueno es de la mezcla de ambos, de su constante invadir cada uno el terreno del otro (indeseable mezcolanza que, por cierto, para Dante es la causa real del mal gobierno, y no, como acaso dijera un agustiniano, la empecatada naturaleza del hombre). Ciertamente, así lo vio el mismo Dante. Y así lo expuso en sus obras en prosa. Pero dado que hoy, aquí, hemos venido a hablar más bien de poesía, citaré un pasaje del poema. En él se muestra, o al menos eso espero, cómo este poeta de la unidad fue sensible a las necesidades de la diferencia. Es el canto XVI del *Purgatorio*, y habla Marco, quien al parecer nació en ese paisaje original de las libertades republicanas, Quentin Skinner *dixit*, que fue la Lombardia:

Bien puedes ver que en el mal gobierno está la razón que ha hecho al mundo culpable, y no en vuestra naturaleza corrompida. Solía Roma, que hizo bueno al mundo, tener dos soles, que uno y otro camino hacían ver: el del mundo y el de Dios. El uno ha oscurecido al otro y se han unido la espada y el báculo; y cuando la una y el otro andan juntos, por fuerza han de ir las cosas mal, ha que, estando unidos, no se

temen el uno al otro. Si no me crees, fíjate en el fruto, que toda hierba se conoce por la semilla. En la tierra que riegan el Po y el Adigio solían encontrarse la cortesía y el valor antes de que Federico entrase en liza. [...] Hoy la Iglesia de Roma, por confundir en sí dos gobiernos, ha caído en el fango y se ha manchado a sí misma y a sus poderes¹⁵.

He venido a decir, al comienzo de esta intervención, que hay que buscar siempre, cuando de poetas se trata, qué es lo que fundan (o tratan de fundar) de permanente. De nuestra apresurada lectura de Dante —de un cierto Dante— parece ahora poderse desprender, quizá como balance final, lo siguiente: él quiso fundar la unidad intelectual de un género humano sediento por saber; una comunidad universal en la que todos los pueblos se agrupasen bajo el poder incorruptible de un soberano sin parangón; sobre esas bases buscó la libertad, la paz y hasta puede que, con su ambigua forma de resolver el conflicto entre esos dos absolutos que son la potestad civil y la potestad sacerdotal, apuntase embriónariamente a la necesidad de limitar entre sí los poderes... ¿Ha permanecido algo de esto? Sí: a la manera de aquello que permanece porque todavía nos aguarda en el futuro. Lo que nunca se ha realizado todavía está con nosotros... como algo por realizar. Puede, incluso, que más bien haya que pensar así: que lo que permanece es aquello que *nunca* acampará entre nosotros.

15 *Purgatorio*, XVI, 103-130, trad. cit., pp. 272-273.

EL MAR DE HIELO, EL MAL DE HIELO

Félix Duque

1. EL POEMA EN CUANTO MAR DE HIELO

¿Qué nos resta a nosotros, hoy y aquí, de la *Divina Comedia*? ¿Qué es lo que puede restarnos, cuando hasta los restos del naufragio de la antigua fe¹ se han convertido en el mejor de los casos en piezas de museo o han sido depositados (muy científicamente, eso sí) en parques arqueológicos apenas aprovechables para el «turismo cultural» y la «industria del ocio», mientras que en el peor de los casos se han disuelto de un lado como pulpa (verdadera *pulp fiction*) en la sopa boba de una religiosidad tibia y descomprometida, de hojita dominical, petrificándose de otro lado como cascotes empleados por *teocons* rabiosos e indignados por el hedonismo rampante y etcétera?

- 1 Recuérdese que uno de los cuadros más dramáticos de Caspar David Friedrich –ese pintor que, a fuerza de piadoso, bordeó la línea del nihilismo, si es que no la rebasó *pedem aliquantulum*– es *Das Eismeer* [El mar de hielo], también titulado «El naufragio del Hope» (nombre del navío encallado en los hielos y destrozado por su presión). Pero *Hope* significa en inglés «esperanza».

O bien, y en operación inversa a la que el frenético nietzscheano propusiera para la Tierra, desenganchada de la cadena del Dios-Sol asesinado, ¿acaso podemos quedarnos nosotros, hoy, aquí, con la bella melodía o la estricta estructura de la «poesía» dantesca y disfrutar de ella sin mayores preocupaciones teológicas o doctrinales? O al contrario: ¿habría que hacerse *creacionista* e irse a Kentucky, por caso, para poder comprender a Dante?

Y si no queremos caer en los extremos del formalismo huero de un supuesto «goce estético» aséptico y desinteresado (por no decir desinfectado) o del seguimiento doctrinario, la pregunta obviamente sería: ¿Es que cabe emocionarse, inquietarse y aun maravillarse leyendo algo en lo que no se cree? O mejor, ¿cómo es que cabe emocionarse ante la *Comedia*, pues que yo al menos —y no soy desde luego el único— no puedo leer esa impar obra sin temor ni temblor?

Fácil y simplista contraposición: hasta ahora me he limitado a mencionar la creencia, el entendimiento o el goce estético como factores cognoscitivos y, tras dudar de su eficacia, he contrapuesto esa panoplia más o menos *racional* a un sentimiento, y más: a un afecto impetuoso capaz de alterar incluso el cuerpo, sin que al pronto se entienda la razón de tanta *afección*. ¿Diremos entonces que la poesía en general, y la de Dante en particular, suscita una emotiva respuesta *irracional*, y que intentar explicar su efecto sería destruirla? Por cierto, que esa confesión de irracionalidad deja la puerta abierta tanto a la tolerancia displicente como al arrebatado ditiámbico. De lo primero da fe aquel profesor de la Universi-

dad de Buenos Aires que, harto de que le acusaran de ser en parte de leño y en parte de piedra berroqueña, leyó, antes de empezar en serio con su lección, un poema de Hölderlin y, tras la lectura, dio por zanjado el incidente con estas eruditas palabras: «Lindo, ¿no?». De la actitud extática ante lo inefable, en cambio, no faltan exquisitos que se arrimen gustosos a esa cómoda «definición» por negación abstracta (poesía es lo que no es racional) y se acojan a eso de la depuración poética; ya se sabe: deshaced ese verso, quitadle los caireles a la rima, etcétera, y si luego queda algo todavía, pues eso será la poesía. Mera técnica de despojamiento que parece traspasada de un local de *strip-tease*, o mejor de una *snuff movie*, ya que aquí no bastaría en ese caso con dejar desnuda a la aterrida poesía, sino que habría que desintegrarla por completo, en absoluto cumplimiento de una peculiar y exasperada *violencia de género poético*. Por decirlo con Hegel (implícitamente mencionado al principio), lo que nos restaría en este caso sería el cadáver que la tendencia ha dejado tras de sí.

Sólo que ya la mera mención de Hegel parece indicarnos un posible camino (eso es lo que suele ocurrirle a los hegelianos, en efecto: siempre encuentran un camino, por enrevesadamente dialéctico que sea). Repárese en el hecho obvio de que el poemilla aludido, con sus instrucciones depuradoras y aun purgantes, no deja de seguir estando tercamente escrito, sin deshacerse él mismo según se le va haciendo caso, y sin privarse además de presentar en su armazón o revestimiento metro, cadencia, rima y demás artilugios o prótesis poéticas. ¿De dónde surge entonces la *spinta* emocional

del poema? ¿De dónde ha de ser, sino de la difícil *conjugación* de esos artificios con las palabras empleadas y la idea sugerida? Lo que le hace *justicia* al poema es precisamente ese *ajuste*, conjugación o entramado entre elementos al pronto discordantes (yendo de este modo, si queremos, de la reconocida turbación íntima a la contraria sensación de seguridad proporcionada por la índole abstracta y bien determinada de la idea, hasta llegar a los a veces pedestres procedimientos de andamiaje para rimar finales como sea, que no nos une el amor sino el espanto y será por eso que te quiero tanto).

Ahora bien, ajuste no es nivelación ni tampoco coherencia dentro de una supuesta estructura sistemática; no hay ajuste que no sea también *ajuste de cuentas* y por tanto revelación subitánea de una quiebra, de una fractura insalvable dentro de la armonía del poema (una rotura patente por la armonía misma de éste); un brusco giro que nos lleva a eso que Paul Celan llamaba en «Der Meridian» «la contravoz», *das Gegenwort*², la palabra que está *en contra* de toda *vox significativa* y del uso habitual que de ella se hace y se espera, de modo que en virtud de ese *encuentro de desencuentros* es posible —si el poema se logra— que surja inesperadamente una refulgente *imagen plástica* que nos traslade a *otro lugar*; un lugar seguramente inhóspito y entrevisto desde y a través del *ajuste* mismo, al igual que en pintura es, valga el ejemplo, la persistencia terca de las franjas cromáticas de Rothko y las

2 *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preis*, en *Gesammelte Werke* (-G.W.), Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1992²; III, 189.

veladuras y solapamientos de sus capas y gradaciones lo que nos lleva a barruntar ahí, en la tela misma, un *trasfondo* que lo es, justa y hasta banalmente, por *rezumar en la superficie* como tal interior, sobre-cogiendo la bella apariencia de la obra y tomándola como si dijéramos *por sorpresa*, poniéndola así — en la poesía, literalmente — en *entredicho*, *in interdicto*. Así que lo que brilla en esa *imagen plástica* (ya sea poética o pictórica) es justamente la quiebra de lo profundo *en y por* la perfección y armonía de los elementos componentes de la obra. Es el buen acuerdo, es la coyuntura de esos acordes lo que deja entrever el descoyuntamiento germinal.

¿Cómo acercarnos, entonces, a una *explicación* (no estética ni científica) del sentimiento suscitado por la *Comedia* dantesca en general (y, en especial, por su *Infierno*): un ajuste de cuentas que deje entrever esa quebrada producción de *imágenes a la contra*? Quizá podamos ayudarnos arrimándonos por un momento al poeta en apariencia antitético a Dante: conjurando en suma al poeta cuyas mutiladas palabras y cuyos balbuceos, ajenos a los caireles del metro y de la rima, saben a escoria y a ceniza:

Tübingen, Jänner

Käme,
 käme ein Mensch,
 käme ein Mensch zur Welt, heute,
 mit
 dem Lichtbart der

Patriarchen: er dürfte,
 sprach er von dieser
 Zeit, er
 dürfte
 nur lallen und lallen,
 immer-, immer-
 zuzu.

(«Pallaksch. Pallaksch»)³

¿Qué nos dice el poema? *Prima facie*, nos habla de un fracaso, o mejor: *del fracaso* de la poesía, hoy, para cumplir su función de antaño: una función *sacral*, si es verdad que Homero y Hesíodo dieron a los griegos sus dioses, que nuestro Dante enseñó al hombre medieval la vía para pasar de un estado individual de miseria terrenal a otro de felicidad celestial (según escribiera el poeta a Cangrande della Scala), y si es verdad también, en suma, que Hölderlin (a quien va dedicado el poema de Celan) abrigó una vez la esperanza de llegar

- 3 Paul Celan, *G.W. I*, 226: «*Tubinga, Enero* – Si viniese, / si viniese un hombre, / si viniese un hombre al mundo, hoy, / con / la barba de luz de los / patriarcas: podría, / si hablara de este tiempo, / podría / sólo balbucear y balbucear, / siempre, siempre / haciahacia. // ('Pallaksch, Pallaksch')». Las enigmáticas voces finales repiten la «respuesta» que Hölderlin, en su locura, daba a sus interlocutores cuando éstos intentaban hacerle recordar su vida cuerda (también el título: *Tübingen* alude al poeta y su torre en esa ciudad, mientras que *Jänner* es voz usual todavía hoy en Austria –y antes, en los territorios del extinto Imperio Austro-húngaro–, equivalente al *Januar* alemán: «enero»).

a ser el *poëta theologus* de un tiempo más nuevo (*der neueren Zeit*), conjuntando en la *Fiesta de la Paz* —escatológicamente presentida— Grecia y Hesperia con el «giro occidental» que habría de darse en *Germania*: el *País de la Tarde* (o de la *Vispera*: *Abendland*). Pero nuestro tiempo, según Celan, es aún más *indigente* que el de Hölderlin, porque ya ni siquiera cabe esperar la vuelta de los dioses huidos, porque lo Sagrado que el poeta ve venir está irremediablemente malherido y quebrantado, como lo está la palabra que habría de nombrarlo.

Y sin embargo, sin embargo... la persistente anáfora sobre el posible Adviento del Mesías, ambiguamente oscilante entre la incredulidad y el anhelo, junto con la alusión —como de (des)encuentro— al entrecruzamiento *in individuo* entre la tradición hebrea (el patriarca), la apocatástasis greco-alemana (el poeta en la torre de Tubinga) y, en fin, la dialéctica entre la añoranza de la tierra natal, con la lengua del Imperio, y el críptico homenaje anarquista, mentadas ambas cosas *in uno verbo* (el *Jänner* austro-húngaro y el «enero» de la insurrección obrera): todo ello confluye en la poderosa imagen del chasquido de la lengua (*Pallaksch, Pallaksch*) de un Hölderlin que se niega incluso a ser Scardanelli, y aun en la evocación —como de exorcismo— de las exóticas aves siniestras de Poe (*Arthur Gordon Pym*) que anuncian la cercanía de la gran esfinge blanca. Las palabras del poema *rezuman* así la trascendencia de lo Sagrado: porque Ello, lo Sagrado, no es algo que esté ahí debajo, oculto bajo los tan traídos y llevados caireles de la rima, siendo nuestra función, entonces, quitar todos esos ropajes para ver lo que había debajo de las palabras y de la idea.

Ya sabemos lo que en ese caso habría debajo: *nada*, la negra Nada del nihilismo que acechó también al desdichado poeta de la Bukovina. No. Lo Sagrado es lo que se deja decir desdiciéndose, es lo a-ludido (como si de un *Zuspiel* se tratase) por reiterado en los *quiebros* de los versos (reiterado, digo; no repetido). Lo Sagrado no está siquiera en la áspera voz, en ese producto del metálico chasquido de la lengua contra el paladar o en el grito inarticulado de siniestras aves antárticas, aunque sea allí donde, como en la punta de una lanza, se concentra el poema. No. Lo Sagrado está *entre-dicho* en y por el entero poema: está en los giros y en los quiebros, en los silencios y en los balbuceos, en la insistencia y en el púdico retraimiento, en la múltiple *crux*, en fin, de los *pasajes*, de las transiciones.

Ahora bien, ¿qué pasaría si fuese el propio Dante el que viniera? Y más, ¿qué es lo que pasaría si él hubiera ya venido? De hecho, así lo imaginó otro poeta y dramaturgo: Peter Weiss, que intentó recrear para nuestro tiempo —tras la Segunda Guerra Mundial, el Holocausto y el Gulag— la *Divina Comedia*, teniendo empero que conformarse con la reescritura del *Infierno* en 1964. Allí está el *Chef*, el cual recuerda por lo menos el nombre del poeta (al fin, Dante es una abreviatura de *Durante*, nuestro «Durando»: el que dura), aunque ya no sabe muy bien si el nombre cuadra mejor al autor del *Infierno* o al del *Paraíso*: «Ese nombre me suena / acabo de acordarme justo ahora. / El Dante del paraíso, alias del infierno: / Ése es el hombre»⁴.

4 Peter Weiss, *Inferno. Das Stück* (1964), Frankfurt/Main, Suhrkamp, 2003, p. 12: «Chef: / Den Namen kenn' ich / Habs mir doch gleich gedacht / Der Paradies- alias Höllendante / das ist der Mann».

¿Cómo reacciona el así mentado, nuestro poeta sagrado? Acota Weiss que él, el Dante, «se limita a quedarse de pie y a sujetarse la cabeza con las manos. Inane, fija su mirada en aquel que aseguraba conocerle; abre la boca, pero no encuentra ninguna palabra» (p. 12). No encuentra siquiera, pues, el expediente de musitar palabras sin sentido. Y es que, ante la magnitud de la catástrofe, incluso el intento de justificación por un transitorio estado de obnubilación mental, de locura, tiene un sabor obsceno. Por su parte, el actor que interpreta a Virgilio lo tiene bien fácil: el poeta romano, hoy, se ha transformado en una suerte de desengañado *Zarathustra*, escarmentado como está de las atrocidades acontecidas en el curso de la historia. Cuando el Infierno deja de ser un lugar simbólico (si es que alguna vez fue también «hipofísico») y *Zarathustra* se retira asqueado del *commercium* existente entre los hombres, entonces las penalidades y castigos del Tártaro apenas pueden suscitar en nosotros sino una cínica sonrisa:

Der Dichter Dante malte uns ein Bild
 Von einem Ort der ihm in Furchtbarkeit erschienen
 Wo man dem Sünder seine Tat vergilt
 Uns aber kann dies Bild nur wenig dienen⁵.

Bien poco puede servirnos esa imagen, evidentemente, si la tomamos, no sólo fuera de su contexto sistemático, sino

5 *Op. cit.*, p. 13: «Dante el poeta nos pintó la imagen / de un lugar que a él le pareció terrible / y en donde el pecador sus acciones purga. / Sólo que a nosotros bien poco puede servirnos esa imagen».

como imagen pura, exenta primeramente de toda contaminación con el mundo, siendo la *terribilità* una mera añagaza para poder seguir siendo estimulados por el curso —si no, cansino— del tiempo. Ello sin embargo, la razón cínica ha progresado tanto en el *Gran Juego* que ni siquiera los creyentes llegan a entender muy bien eso de que los pecadores puedan pagar por sus pecados, o de que tras la muerte haya Nadie que pueda exigirles a aquéllos cuentas de sus actos. Item más: tras la muerte no hay nadie que le vaya a quitar nada al pecador, antes al contrario —en perfecta inversión de Catón—: «Quien hace algo malo cosecha para sí tan sólo bienes». El coro mismo (representante otrora del «sano macizo del pueblo») corrobora este angostamiento más acá de toda trascendencia: «Sólo hay un lugar para nuestras acciones / y está aquí, aquí es donde obramos, impunes (*unbestraft*). / A nosotros no nos ha ido todavía nada mal en este sitio, / e incesantemente se nos honra por lo que hacemos». Dado este *mundo al revés*, no es extraño que el Director del Teatro evoque el Prólogo del *Fausto* goetheano para invertirlo también como un guante, a la medida del diablo: «Es una bonita canción. / Como es costumbre en los teatros de verdad, podría / llamarla Prólogo, para hacerla seguir al punto de una obra [...] Comencemos»⁶.

Comencemos, pues, también nosotros, intentando por lo pronto desactivar esa generalizada *banalización del mal* que hace de la muy tortuosa senda dantesca de purificación algo ridículamente inoperante. Y, por lo pronto, pediremos ayuda en

6 *Op. cit.*, p. 14.

esta causa al gran defensor de Dante en la filosofía clásica alemana, es decir, a Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, quien en sus lecciones sobre *Filosofía del arte*, de 1803, se atreve a afirmar solemnemente que la *Divina Comedia* «es el modelo más universal de la poesía moderna, no en cuanto poema aislado, sino por ser el poema de todos los poemas, la poesía de la poesía moderna misma»⁷. Pero ¿cómo conciliar la ya mencionada cínica desvergüenza de los personajes de Weiss (un cinismo que oculta una desgarrada denuncia que es a la vez honda confesión de impotencia) con la altisonante declaración schellingiana, tan parecida por lo demás a la que Heidegger diera de la poesía de Hölderlin, otro de los poetas aquí encausados? ¿Y cómo olvidar a dónde fueron a parar esas alabanzas a esta poesía, la cual, editada por la Wehrmacht, se incluía con el jabón y el peine en el macuto de los soldados alemanes dispuestos a convertir el *Abendland* del Tercer Reich en el *cardo* del Nuevo Orden Mundial? ¿Habrá corrido igual suerte la *Comedia*, de la cual no sabemos desde luego si también el fascismo italiano la incluía en el petate de sus soldados, aunque sí tenemos noticia de que uno de sus más conspicuos ideólogos, Giovanni Papini, le dedicaba loas no menores a las de Schelling?

Con todos estos antecedentes, con este peso del «asi fue», del *Es war* de la historia efectual y de la recepción de la obra de Dante, ¿cómo avizorar en ella todavía restos de esa imaginiería plástica característica de la gran poesía? Tentado estaría uno, al

7 F. W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst*, en *Sämtliche Werke*, ed. K. F. A. Schelling, Stuttgart / Augsburg, Cotta, 1856-1861; V, 687.

respecto, de decir desalentado, con Virgilio: *hoc opus, hic labor est* (*Aen.* VI, 129). Sólo una pequeña sutileza nos anima, tal vez: no se trata en la *Comedia* de *revocare gradus* (o sea, como en la *Eneida*, de salir del infierno para volver a la tierra) sino, por el contrario, de seguir animosamente adelante hasta *riveder le stelle* del otro lado del mundo, más allá de la vida humana, de sus mezquindades y de sus crímenes. He aquí una suerte de vínculo secreto que liga a Dante y a Celan. Como éste escribiera, «hay / todavía canciones que entonar más allá / de los hombres»:

...es sind
noch Lieder zu singen jenseits
der Menschen⁸.

Ahora bien, hay que apresurarse a decir que ese ir más allá de los hombres no se refiere en absoluto al contenido sublime, *divino*, de la *Comedia* (lo mismo se diga si, como Blake hiciera con Milton, quisiéramos, a la inversa, poner al poeta «de la parte del diablo»). De hecho, nada más inadecuado que ese adjetivo, arbitrariamente añadido al escueto título en 1555, con ocasión de la primera edición de las obras completas de Dante. En la ya citada carta a Cangrande, aquél da cuenta exacta del título con el que quisiera se recordaran obra y autor: *Incipit Comoedia Dantis Alighieri, Florentini natione, non moribus*⁹. *Comedia*, pues, sin más. Y, por cierto, en su estudio

8 Paul Celan, *Fadenonnen*, G.W. II, 26.

9 *Epistula X*, en *Tutte le opere*, ed. E. Moore, Oxford, Stamperia dell'Università, 1904.

—devenido clásico— sobre el simbolismo en la *Divina Comedia*, J. B. Fletcher había hecho ya notar la buscada ambigüedad del genitivo latino: *Comoedia Dantis* puede significar a la vez (y de hecho, significaría) tanto la *Comedia* «de» Dante (o sea, la obra de final feliz cuyo protagonista es Dante Alighieri) como la *Comedia* «escrita por» Dante¹⁰. Esta observación sobre la duplicidad de Dante como autor y como protagonista es preciosa, pues nos ayudará a acercarnos al misterio de la fascinación que emana de esta obra desde hace siete siglos.

En primer lugar: ¿acaso por esa restricción a sola *Comedia* habrá que poner entre paréntesis todo el componente teológico de la obra para convertirla en una romántica exaltación *avant la lettre* del héroe como redondo sujeto *juanpalomescos* que describe sus propias gestas sin tener siquiera el pudor, como César, de esconderse bajo el empleo de la tercera persona? ¿Quién podría dudar, en cambio, de que el confesado propósito de Dante consiste en revalidar la identidad suprema de Dios (de donde se siguen la omnisciencia y la omnipotencia) frente a todo intento, a toda pretensión por parte de cualquier otro ser de querer ser solamente él mismo y nada más? ¿No se debe en última instancia la confrontación dantesca entre pecado y castigo al choque —en definitiva demoníaco— entre la muy retórica interrogación *Quis ut deus?* y la blasfema consigna *Non serviam!*?

Es más, ¿no es acaso la *Comedia*, toda ella, un ejercicio supremo de sumisión, de sujeción *velis nolis* (según el adagio

10 Jefferson B. Fletcher, *Symbolism of the Divine Comedy*, Nueva York, Columbia Univ. Press, 1921, p. 220 (ahora accesible en la Red).

estoico: *Fata volentem ducunt, nolentem trahunt*) a un orden perfecto que atraviesa todas las escalas y todas las instancias, empezando por la propia estructura admirable de la obra (tercetos rimados en tres libros en cien cantos: un Prólogo y 33 cantos por libro, la edad de Cristo al morir), siguiendo por su cosmología trascendental y llegando a la actitud —reverente ante todos y cada uno de sus guías— del propio Dante?

Y sin embargo, ya Schelling había notado algo bien extraño en la figura del obvio protagonista; algo que podríamos llamar su carácter, no menos evidente, de *antihéroe*: «En la medida —escribe— en que es el propio Dante el que viene considerado como el personaje principal, que sirve únicamente de vínculo para la incontable serie de figuras y cuadros, comportándose además de manera más paciente que activa, podría avecindarse este poema a la novela»¹¹.

Es más, hablando en rigor, habría que reconocer que ni siquiera ese tan subordinado papel de *vínculo* le conviene al poeta: el vínculo, el *hilo conductor*, no es nunca el Dante, sino, en el Infierno, Virgilio (como es obvio: él es *il Duca*), el cual, sin embargo, recibe órdenes de Beatriz (trasunto del Amor del Espíritu), la cual obedece a Santa Lucía (trasunto de la Luz del Hijo), la cual obedece a su vez a la Virgen María (correlato en la tierra del Padre, en cuanto *fons et origo* de Jesucristo). Al igual que Jesús en Getsemaní se pliega a la voluntad

11 «Dante in philosophischer Beziehung» (1803), aparecido en el *Kritisches Journal der Philosophie*, publicado junto con Hegel sin indicación de autoría. Por eso se cita por las *Gesammelte Werke* de éste, Hamburgo, Meiner, 1968, 486.

del Padre y sólo así es verdaderamente Hijo de Dios, así también toda la *Comedia* podría condensarse en las palabras liminares de Dante (cambiando los distintos guías, claro está) al disponerse a seguir al *Duca* a los mismísimos infiernos:

Or va, ch'un sol volere è d'ambedue:
tu duca, tu signore, e tu maestro¹².

Es más: Dante desfallece continuamente, es cobarde, medroso y constantemente quiere retroceder, de manera que sólo el aliento de sus sucesivos conductores lo mantiene en el camino. Incluso a los muertos obedece, como en el encuentro con Farinata degli Uberti (cf. *Infierno*, X, 35ss.). Es Farinata, en efecto, en vida jefe de la facción gibelina en Florencia, quien le hace preguntas —y perentorias— al Dante y no al revés:

Com'io al pie della sua tomba fui,
guardommi un poco, e poi, quasi sdegnoso,
mi dimandò: «Chi fuor li maggior tui?»¹³

Y es que él, Farinata, no se dignaría hablar con personas de bajo linaje. A lo que Dante confiesa: «*Io ch'era d'ubidir disideroso*» [Yo, que estaba deseando obedecer, 43]. No pa-

12 *Infierno*, II, 139-140: «En marcha, pues, que un solo querer hay de los dos: tú guía, tú señor y tú maestro». (Sigo el texto fijado en la edición crítica de Hoepli, Società Dantesca Italiana, y reproducido en *La Divina Commedia*, intr. de A. Chiari y notas de G. Robuschi, Milán, Bietti, 1966).

13 *Infierno*, X, 40-42: «Como al pie de su tumba me pusiera, / miróme un poco y luego, casi desdeñoso, / me preguntó: '¿Quiénes fueron tus mayores?'»

rece una posición muy digna, desde luego. Y no es la única, ni mucho menos. Pero entonces, ¿qué valor tiene el Dante, si la mayoría de las veces se ve arrastrado, obligado según los casos a fijarse o a seguir adelante, sea para que él venza su temor, sea por su arrobo ante alguien a quien reconoce superior? Basta señalar al respecto dos momentos álgidos, *toto caelo* contrapuestos: el primero, el de su completa ofuscación cuando, al cabo de su extenuante viaje, entrevé en el fondo divino la unión de la naturaleza humana (Jesús) y divina (el Padre). Son las celebérrimas expresiones con las que termina la *Comedia*:

se non che la mia mente fu percossa
da un fulgore in che sua voglia venne.
All'alta fantasia qui mancò possa;

ma già volgeva il mio disio e'l velle,
sí come rota ch'igualmente è mossa,
l'amor che move il sole e l'altre stelle ¹⁴.

Por analogía, podríamos decir que, así como el Amor (el Espíritu Santo) equilibra a la vez la *ronda*, la «rueda» trinitaria (*perichóresis*) y la «rueda» cósmica (los siete cielos), así

¹⁴ *Paraíso*, XXXIII, 140-145: «Sino que mi mente fue sacudida / por un rayo, quedando así su voluntad apagada [la voluntad de la mente, que descaba conocer el misterio de la unión de las dos naturalezas]. / Aquí, a la alta fantasía le faltó potencia; / pero ya, como si se tratase de una rueda perfectamente equilibrada en su movimiento, / a mi deseo y a mi voluntad los hacía girar / el amor, que mueve al sol y a las demás estrellas».

también la intuición (cf. la *noésis* aristotélica) hace que cesen en sus funciones tanto el entendimiento como la fantasía y la voluntad, o sea todas las potencias cognoscitivas del alma. Pero intuición, ¿de qué, sino de la contradicción suprema? A saber: Dios es a la vez Hombre si y sólo si ambos se funden en el Espíritu, o sea en el Amor recíproco: una relación, ésta, que integra y al mismo tiempo asume (en el sentido hegeliano de la *Aufhebung*) la *relata* —el Padre y el Hijo— de la que sin embargo ella misma (la *relatio* que es el Espíritu) procede, según el símbolo defendido por San Agustín: *Spiritus Sanctus, qui a Patre Filioque procedit*.

Por cierto, a pique de que el lector se pregunte impaciente —y quizá con razón— qué tiene que ver esa salida, tan aristotélica (cf. el famoso pasaje aristotélico sobre la *noésis noéseos*¹⁵ y la momentánea participación de algún hombre privilegiado en esa suprema identidad), con el problema, primero, de la imagen plástica en la poesía y, luego, de la dualidad latente en el título *Comoedia Dantis Alighieri*, aduciré el segundo caso ilustrativo del carácter pasivo, y aun medroso, de nuestro poeta, no sin advertir ya de antemano que ambos casos tratan, como cabría adivinar, en vista de nuestro tema principal, de una *dualidad contradictoria*.

El segundo caso se sitúa en un pasaje paralelo: terrible situación para Dante, ciertamente, pero de fijo no tan tremenda como la de la contemplación de la íntima *contradictio* del *Deus Trinitas*. El pasaje se halla también hacia el final de un

15 *Metaphysica* XII, 9: 1074b33ss.

reino: el del Infierno, y refleja la situación anímica de Dante a la vista de Satanás:

Com'io divenni allor gelato e fioco,
 nol dimandar, lettor, ch'ì non lo scrivo,
 però ch'ogni parlar sarebbe poco.

Io non morì, e non rimasi vivo:
 pensa oggimai per te, s'hai fior d'ingegno,
 qual io divenni, d'uno e d'altro privo¹⁶.

He aquí una contradicción flagrante: el poeta confiesa que en ese momento no estaba ni vivo ni muerto (un estado que peca obviamente contra el principio de *tertio excluso*); pero además escribe que el lector no debe pedir que él, Dante, escriba sobre las razones de un estado inefable por exceso (pues, por mucho que se hablara de ello, siempre sería poco); en cambio, le pide que se ponga en su lugar y que piense en ello en caso de que él, el lector, tenga una punta, un brote (*fior*) de entendimiento.

Pues bien, no hace falta tampoco mucha *fior d'ingegno* para comprender las contradicciones en que se ve enredado el poeta al ser golpeado por dos visiones *estupefacientes*: beatí-

16 *Infierno*, XXXIV, 22-27: «Cómo volvíme entonces helado y sin aliento, / lector no lo preguntes, que no lo escribiré, / pues que todo hablar [sobre ello] sería poco. / Yo no morí, mas no quedéme vivo: / piensa pues por ti mismo, si tienes flor de ingenio, / cómo volvíme yo, privado de lo uno y de lo otro».

fica la una (la *intuitio* de la *teandria* divina), terrorifica la otra (la contemplación del monstruo encallado en el centro de la tierra). Como en *The Purloined Letter*, de Poe, la solución ha estado desde el principio a la vista y Dante la ha puesto de relieve paladinamente, a saber: él es autor y protagonista de un libro denominado justamente *Comoedia Dantis Alighieri*. Basta con sacar las consecuencias de esa dualidad.

Empezando por el último caso, es obvio que, al (con)fundirse con el libro mismo (la narración de una más alta *Vita Nuova*), «Dante» no está ni vivo ni muerto. Su estado es, por un lado, semejante al de un vampiro. En efecto, el poeta, *qua* libro-hombre verdadero (que diría Unamuno), sólo puede (re)vivir en la lectura de aquel otro capaz de pensar por *su cuenta* (*per te*) a la vez que se pone en *el lugar de Dante* y por hacerlo, con lo que tenemos una nueva y fecunda contradicción: esta vez, por el lado del lector. Por eso apela al ingenio de éste para que entienda su estado (un estado extremo, ciertamente, pero susceptible de ampliación a todo proceso de escritura/lectura).

Y si ahora vamos al caso primero, al del estupor ante la contemplación del *Deus Trinitas*, ¿no deberemos desmascarar de una buena vez a nuestro poeta y decirle lo que Don Juan Tenorio a Don Luis en el drama de Zorrilla: «No hagamos más el coco»? Lo que aquí se nos da es el triunfo de la *retórica*: es Dante autor el que dice someterse a Virgilio, a Matilda, a Beatriz, a San Bernardo, al mismo tiempo que los *vampiriza*. Y es también Dante, en fin, el que deja escrito que se le vino abajo toda voluntad y todo deseo en el inefable

momento de unirse a Dios: la *unio mystica*. Es él quien escribe, quien describe su temor y sus desfallecimientos en la *fic-ta poesis* que es la *Comedia*, como su propio hijo reconociera. Él, Dante, es quien sujeta a orden y medida lo desmedido, lo desmesurado y descomunal. Él es quien, como Celan, canta canciones *más allá de los hombres*. Evidentemente: él es el poeta, el *Poietés*, el Hacedor (como, por cierto, llamaba Platón al Demiurgo).

Pero, entonces, ¿no estaremos asistiendo a una temprana aparición de la *subjetividad moderna*, apenas encubierta tras tanta sumisión? Si así fuere, tendría al fin razón Schelling cuando afirma «que lo individual (*das Individuum*) viene a hacerse universalmente válido a través de la más alta peculiaridad, así como viene a tener sentido absoluto a través de una particularidad cabal». Y ello valdría tanto del Dante como, muy especialmente, de la *Comedia*, la cual sería por ello «un Individuo absoluto, no susceptible de comparación con ninguna otra cosa, salvo consigo misma»¹⁷.

¿De veras sería incomparable? Atrevámonos a contradecir al filósofo suabo. No es cierto que la *Comedia* sea *positivamente* autorreferencial; que, como el Sujeto moderno, sólo sea comparable, ensimismada, consigo misma. Muy al contrario: es ella, la obra, la que establece la medida de lo inconmensurable y, al hacerlo, se compara con lo incomparable. No es que ella se zafe a toda medida o rechace toda comparación con algo exterior —de ser así, Schelling tendría toda la

17 *Dante in phil. Beziehung* (en Hegel, *G.W.* 4: 487).

razón—, sino que es ella misma la que genera —al fin, se trata de ejercitar la *poiesis*— lo que está fuera de toda medida y toda comparación. Como Dante, así procedió después, incomparablemente, Goethe, al colocar como exergo del libro IV de *Dichtung und Wahrheit* una cita neoplatónica, tachando así la comparación *in actu exercito*: *Nemo contra Deum nisi Deus ipse*.

Digamos ahora, yendo a la entraña de la *Divina Comedia*, trastocando su sentido aparente: nadie contra la Tierra (al introducir en ella —creyendo vencerla así desde dentro— la triple *signatura* de la Divinidad)¹⁸ salvo la Tierra misma (que vuelve —sabor de carne y sangre— en la escritura misma, y justamente allí donde con mayor ahínco se ensalza lo espiritual y divino). La *Comedia* no es grande porque nos salve de esta nuestra *selva oscura* (*Infierno*, I, 2). Es grande porque en la salvación misma, en el *piacere eterno*, nos estremece un hálito de imperecedera, inevitable mortalidad. Es grande por ser *de tierra*. Nadie como el poeta amigo de Paul Celan, el martirizado Osip Mandelstam, ha visto y puesto de relieve con mayor agudeza este rasgo carnal, *conjurado* en el acto mismo de exorcizarlo: «En poesía, donde todo es medida y todo sale de la medida y gira alrededor de ella y gracias a ella, los instrumentos de medir son la esencia de unas herramientas de naturaleza especial que cumplen una función activa y parti-

18 Recuérdese la *scritta dolorosa* que Dante ve sobre la puerta del infierno: «Giustizia mosse il mio alto fattore: / fecemi la divina potestate, / la somma sapienza e'l primo amore» («La justicia movió a mi alto Hacedor: / me hizo el divino poder [el Padre], / la sabiduría suprema [el Hijo] y el amor primero [el Espíritu]»; *Infierno*, III, 4-6).

cular. Aquí, la temblorosa aguja de la brújula no sólo favorece una tormenta magnética, sino que ella misma la provoca»¹⁹.

En efecto, como antes insinué, lo que nos fascina de esta obra no es el contenido (edificante y sublime otrora, y terrorífico; ahora, quizá, tras Auschwitz... y Gaza, ingenuo y aun pueril) ni la rigurosidad de la forma (forzada y sin fuste para muchos: ¿quién se acuerda de la edad de Cristo al morir? ¿Y quién, del «cuadrado trinitario»: $3 \times 3 = 9$?), no es ninguno de esos manidos aristotélicos. Lo que nos fascina es la *imagen* que resulta del choque entre la materialidad del lenguaje mismo y la realización *poiética* de la sublimación de un recuerdo dolorosamente insoportable. De nuevo, Mandelstam: «Los versos de Dante se han formado y coloreado de manera geológica. Su estructura material es infinitamente más importante que su famoso aspecto escultórico. Imaginen un monumento de granito o de mármol, cuya tendencia simbólica está orientada no hacia la representación del caballo o del jinete, sino a revelar la estructura interna del mismo mármol o del granito»²⁰. Bien ha hecho el agudo Mandelstam en prevenirnos del «famoso aspecto escultórico», tan alabado por Schelling, en cambio, como rasgo fundamental del *Infierno*, a saber: que éste sería «el reino de las figuras (*das Reich der Gestalten*) y por ende la parte plástica del poema»²¹.

Ciertamente, en la *Comedia*, y especialmente en el *Infierno*

19 *Coloquio sobre Dante. La cuarta prosa*, trad., intr. y notas de Jesús García Gabaldón, Madrid, Visor, 1995, p. 36.

20 *Ib.*, p. 40.

21 *Op. cit.*; G.W. 4: 492.

no, se configura un tiempo rígido, y más: *congelado*. Pues la posición que ocupan condenados y elegidos por toda la eternidad (del mal de hielo a la *candida rosa*) parece en efecto conferirles, en los bien cortados tercetos, igualmente una suerte *vicaria* de eternidad. Pero sólo lo parece: porque la inmovilidad presunta en esa galería de retratos y paisajes se aprecia tan sólo (y sólo, a la vez, para recusarla) en la *reiteración* de la lectura, en su *tempo* y en su tiempo. Dante dispuso —fijando el destino eterno de los hombres en un tiempo para él pasado— que el viaje iniciático tuviera lugar en la Semana Santa de 1300, comenzando exactamente en el Viernes Santo. He aquí un tiempo *retenido*, que parece negar el paso del tiempo externo a la vez que lo *juzga*. He aquí una conciliación imposible y, sin embargo, siempre prometida (por estar depositada en la escritura) del tiempo *qua nunc stans* y el tiempo *qua nunc fluens*: un tiempo que sigue pasando en el interior de la obra, como Virgilio recuerda a su «tutelado» constantemente, incitándolo a pasar de largo (*ma guarda e passa*), y que a su vez queda fijado en la escatología cristiana.

También Schelling, en la misma página del pasaje antes citado, había percibido con finura esta *simbiosis* de la pro-tención y la retención del tiempo en un *Jetztzeit*. La entera *Comedia* tendría como función «conectar en una perfecta unidad la estofa, no sólo del tiempo presente, sino también del pasado». Y aunque ello sea válido especialmente para el *Infierno*, mientras que el carácter pictórico primaria en *Purgatorio* y el musical en *Paraíso*, es indudable que precisamente en ésta, la más alta parte espiritual de la obra, es donde

cesa todo reflejo, donde el poeta se alza a la intuición «de la pura sustancia incolora de la Divinidad misma» (*ib.*). Pero, si esto es así, resulta imposible no traer a colación entonces aquel otro mar helado, primigenio, que es el *tópos hyperouránios* platónico, fijado en una «realidad que lo es de verdad, sin color alguno, sin figura e intangible (*achromátos te kai aschemátistos kai anaphèr ousía*)» (*Phaidros*, 247 C).

Avancemos, pues, la tesis: por el carácter plástico de sus figuras, la entera obra no es, en su *superficie*, sino un *mar de hielo*. Pero ese mar, que atrapa la *determinidad* de personajes y ambientes y fija sus contornos, guarda en su seno el recuerdo de las *lágrimas* por una herida nunca bien cerrada, incurable: unas lágrimas presentes ya en la obra —modélica, para Dante— del *Duca: sunt lacrima rerum* (*Aen.* I, 462). Y también, al violento vendaval que impide el deshielo en lo más hondo del Tártaro se opone la esperanza obstinada del Dante por volver a recibir en su rostro la luz de las estrellas, ellas mismas encarnaciones luminosas de una cálida carne perdida que el poeta sabe transmutar a su vez, *sinestésicamente*, en la sonora materialidad de la palabra. No mármol, pues, ni granito, sino agua y sangre congeladas. Tal el misterio de la poesía. El misterio de lo Sagrado.

Y es que lo Sagrado está, en Dante, en su *trabajo de duelo* por la doble pérdida de su amada y de su ciudad, y en la correspondiente sublimación... insatisfecha, pues que apreciamos claramente que él, el poeta que habría estado (¿en sueños?) en los tres reinos de la escatología cristiana, ese hombre doblemente *desterrado* ante el cual se santiguaban

las gentes sencillas de Verona, *respira por la herida* abierta de esa falta de carne y tierra, poniéndolas de relieve en el acto mismo de transfigurarlas *a lo divino* (dicho sea de paso, quizá lo Sagrado sea justamente eso: la comparecencia obstinada de tierra justamente en el momento de su presunta superación espiritual: el rostro torturado, tan malamente oculto tras la máscara de la beatitud que sus huellas trasparecen en los pliegues de la máscara misma).

¿Cómo no sentir la inmensa añoranza por la *carne* de la amada allí precisamente donde Beatriz se ha tornado imagen viva del Amor divino, allí donde le pide al amado imposible que deje de poner los ojos en ese su *bel viso*, del que irradia un *piacere eterno*, y se vuelva en cambio al *fiammeggiar del fulgor santo* de Cacciaguida? ¿Cómo olvidar nunca que esa petición se ha hecho con una vencedora *sonrisa hecha de luz*?

Vincendo me col lume d'un sorriso,
ella mi disse: «Volgiti e ascolta;
che' non pur ne' miei occhi e' paradiso»²².

¿Cómo no ver en esa ronda de boca y ojos y oídos, en ese trastorno de los sentidos (allí donde la visión se torna escucha), la terca persistencia de la carne mortal? ¿Y cómo no ver un inmenso amor no correspondido en el desprecio continuo que Dante, florentino de nacimiento mas no de costumbres,

22 *Paraíso*, XVIII, 19-21: «Venciéndome con la luz de una sonrisa, / ella me dijo: 'Vuélvete y escucha, / que no sólo es en mis ojos donde hay paraíso'».

siente por su ciudad? ¿Habría tenido el mismo empeño en visitar las regiones de ultratumba si hubiera encontrado en sus compatriotas la acogida que sólo halló en libros que él, a su vez, supo transmutar en carne de palabras? Cuando establece la célebre comparación entre el «pueblo» del Paraíso y su ciudad natal, ¿no deja traslucir acaso su nostalgia por calles y plazas a las que nunca le será dado retornar?

Io, che al divino dall'umano,
all'eterno del tempo era venuto,
e di Fiorenza in popol giusto e sano,
di che stupor dovea esser compiuto!²³

Leer la *Comedia* sería, según creo, abrir una y otra vez la vieja herida, latente en la brillantez de metro y rima. Dejar que del admirable *concepto* supure el jugo de una carne macerada, conservada en el hielo y, por ende, susceptible no de reencarnación espiritual sino de espiritualización carnal. El propio poeta lo confiesa abiertamente: «Exprimiré de mi concepto el jugo» (*Io premerei di mio concetto il suco; Inferno, XXXII, 4*). Pero ese jugo que por dentro sigue vivificando al helado concepto no es, a su vez, *pace* Hegel, conceptual.

¿Qué es, pues, la *Comedia*? Llamemos de nuevo, en apoyo, al gran Schelling, el cual afirma que el estilo de esta obra consiste en «una mezcla absolutamente peculiar de lo ale-

²³ Paraíso, XXXI, 37-40: «Yo, que a lo divino desde lo humano, / a lo eterno desde el tiempo había llegado, / y que de Florencia llegaba a un pueblo justo y sano, / ¡de qué estupor no habría de estar lleno!».

górico y lo histórico» (*des Allegorischen und Historisch*²⁴), entendiendo aquí *historisch* en el sentido antiguo de lo individual y sensible, en carne y sangre. Y es que bien podemos admitir que cada figura de esta humana *Comedia a lo divino* tenga un significado, pero no depende *del* significado sino que, al contrario, lo encarna y agota: no es *casus datae legis*, un hecho subsumible bajo un concepto o una ley universal, de la misma manera que Jesucristo no es «un» hombre o «un» dios, sino el *Dios-Hombre verdadero*. Cada figura de la *Comedia* es la idea misma encarnada, no una mera metáfora que diera plasticidad y concreción a una idea. Beatriz no «está en el lugar de la teología»: es la teología misma hecha mujer. Como dirá Schelling de los mitos, no se trata de una alegoría sino de una *tautegoría*. Esta mujer concreta es *también* la teología cristiana. Este «también» revela de nuevo la contradicción: Beatriz es una mujer y la teología, al igual que Virgilio es un poeta romano y la razón humana. Sólo Dante no cumple en cambio la tautegoría que él mismo plasma admirablemente en sus figuras. Remedando a Calderón, podríamos decir que todos esos personajes *sueñan lo que son, aunque ninguno lo entiende*. Sólo lo entiende —contradicción suprema— ese personaje que no lo es: es verdad que Dante es un hombre que entonces estaba vivo, que era de carne y hueso, pero que —dentro de la obra— en ningún caso y en ningún sitio está donde debe, siendo además el autor de un libro del que es protagonista *móvil*. Dante no tiene sitio porque él es el

24 *Op. cit.*, G.W. 4: 488.

lugar total, el territorio en el que se dan todos los sitios y a la vez los mensura, les señala su peso y su medida. En cuanto tal, ni antes ni ahora está, ha estado ni estará nunca Dante vivo ni muerto... sino en *suspensión*, esperando como autor (*auctor* > de *augere*: crecer y hacer crecer) no tanto la resurrección en la lectura cuanto la *reviviscencia* y la *reminiscencia* (que sólo irrumpe al contacto con la *herida del destierro*, sólo a través de un paralelo *trabajo de duelo*). Entiéndase: en cuanto libro de libros, en cuanto poema total, la *Divina Comedia* vive de la cosmología, la teología y la poesía de su tiempo (un tiempo retenido, también él: en él se comprende y dispone cabalmente todo el saber de la Antigüedad y el de la propia época). Pero, al recoger esas disciplinas en la obra, las sujeta a orden y medida, a jerarquía y escala, *mientras que a la vez las hace desbordarse, sacándolas literalmente de su «quicio»*, hasta llegar a un estado y aun estadio en el que toda lógica, todo deseo y toda acción cesan. Sólo queda el *entero* movimiento mismo: el mar de hielo es ya promesa de oleaje en el alma del lector.

La *Comedia* es eso: *motor inmóvil* que sin embargo no existe. Tan sólo insiste y persiste al ser leída la obra por alguien que piensa lógicamente, que desca sentimentalmente y que obra en consecuencia. Pero lo que tú, lector, encuentras de veras en este poema total, ¿es adoctrinamiento, consuelo moral, edificación? El deseo inagotable de lógica, ¿no deja acaso aflorar una imprevista, apremiante lógica del deseo? Tal sería, entonces, el contradictorio *suco del concetto*.

Veamos ahora en un punto privilegiado (como que ese punto constituye el centro mismo de la tierra: un verdadero

e inesquivable *punctum doliens*) cómo este mar de añoranzas se halla al pronto apresado en el mal: el mal de hielo. O mejor: el mal es el hielo mismo, la *oclusión* o *forclusión* que impide al poeta al principio exprimir el jugo del concepto, que le impide hacer fluida de nuevo esa sangre cuya huella se advierte en la cristalina estructura, tiñéndola de *pensamientos mortales*.

2. EL MAL DE HIELO

¿Cuál es el *concetto* del Dante? ¿Cuál, su *soggetto*? A través de la ordenación plástica, y desde una perspectiva lógica, la obra conjuga admirablemente cosmología clásica, mitología pagana y teología cristiana. Encierra pues una *cosmo-teo-logía*. Pero esa cosmoteología deja transparentar (al igual que la escritura poética misma del Dante) carnosidad, corposidad, opacidad. En una palabra: el jugo del concepto (como todo jugo y como todo zumo) es tierra licuada por la acción del sol y del aire, fluyente en el animal y en el fruto. Según esto, ya puede apreciarse cuál será el mal supremo: no dejar que corra, que discurra el jugo de la tierra al revestirlo conceptualmente, reteniéndolo así, cristalizándolo como hielo, apresando así en un *tiempo rígido* algo que habría debido ser camino: la vía que recorrerá el propio Dante y, con él, el pío lector (todo lector de verdad de verdadera poesía es en el fondo *piadoso*, pues que se hace cargo de los muertos y también de las muertes de las letras, atrapadas ellas, suspendidas en el

hielo de la página, haciendo en cambio que la lectura las deje correr gozosa o dolorosamente hacia el propio interior del lector: un *interior* más *íntimo* que mi propia intimidad).

In medias res, entonces: si derretimos un tanto esa lógica helada que articula y aprisiona bellamente la *Comedia*, apreciaremos de un lado la relación del espacio cósmico con el cuerpo humano semoviente, así como la subordinación del primero al segundo; y del otro, la perfecta *adaequatio* del cuerpo con el pecado del alma y su punición o, en su caso, con la virtud y recompensa de los elegidos. De este modo, según el cosmos va tomando cuerpo, el alma va siendo vista, a la inversa, como un cuerpo más ligero y sutil²⁵.

De nuevo, Schelling nos señala el camino: «impulsada» por el amor —nos dice el filósofo—, el alma avanza en su vía iniciática: «por el corazón mismo de la tierra, hasta llegar a la luz»²⁶. La vía seguida por Dante parece orientada, desde luego, de arriba abajo. Y como *debe ser*, Dios está arriba (no en vano es el *Altísimo*) y la tierra allá abajo y en el centro, rodeada por los siete planetas (incluyendo al sol: se trata de una representación geocéntrica, naturalmente).

Como es sabido, Sandro Botticelli ilustró donosamente la obra dantesca. Por la imagen que el pintor nos brinda del infierno, y por el estilizado esquema consiguiente (expuesto en la edición citada de la *Divina Comedia*), vemos:

25 Repárese en el peso *excesivo* que siente Caronte en la barca al subir a ella el alma de un ser viviente: tal el *anima carnalis* de Tertuliano; ver *infra*, nota 26.

26 *Op. cit.*, G.W. 4: 488.

1) que se trata desde luego de un cono invertido, coincidiendo el centro de la tierra con el máximo angostamiento;

2) que, naturalmente, la tierra está «arriba»: se aprecian Jerusalén (el punto axiológicamente más alto, porque allí está el Gólgota) y la «selva oscura» por la que se perdió Dante (Florencia, y a la vez las pasiones indomeñadas de la lujuria, la soberbia y la avaricia: *lonza, leone, lupa*).

Sólo que, si comparamos estas representaciones con las propias de Purgatorio y Paraíso, preciso es confesar entonces que, aunque parezca sorprendente, nosotros los hombres (que habitamos el hemisferio septentrional de nuestra tierra) cosmológica y teológicamente hablando estamos todos boca abajo, pues que nos hallamos máximamente apartados del Cielo, del Sumo Bien. Es verdad que las esferas cristalinas rotan y nos permiten ver los planetas y las estrellas... pero no el cielo empíreo. Y tampoco podemos acceder directamente a la *candida rosa*. Ello sólo puede hacerse (si queremos seguir el viaje realizado por el Dante) ascendiendo a través del monte del Purgatorio para saltar luego del Paraíso Terrestre, que está en su cima, al orbe lunar.

¿Qué ha pasado aquí? Nosotros estamos acostumbrados a entender mapas e imágenes como si la parte de arriba fuera el norte y la de abajo el sur, de la misma manera que leemos textos e imágenes de izquierda a derecha.

Pero no es ésta la orientación axiológica y jerárquica por la que se rige la obra. Dante sigue una concepción del espacio guiada por la *fenomenología corporal* y refrendada y ennoblecida por la gran filosofía griega. El cuerpo humano animado *espacia*,

hace sitio y da lugar según seis dimensiones dispuestas en tres pares ordenados: arriba/abajo, derecha/izquierda, adelante/atrás. Y ya desde los pitagóricos el primer miembro de cada par representa lo bueno y lo noble, mientras que el segundo es derivado y defectuoso (cf. *Tim.* 43 A-C). Englobando todos esos movimientos (todos ellos al cabo imperfectos, porque *tienden* a algo distinto del cuerpo mismo que los engendra) se halla el movimiento circular, el único perfecto (*primum mobile*; según el *Sofista* de Platón, el Dios será, según esto, literalmente un ser *automóvil*). De este modo, la estructura antropológica recibe una orientación axiológica y por ende moral, trasladándose analógicamente esas direcciones, *ad extra* al espacio cósmico y *ad intra* a los estados anímicos (*actiones et passiones*). Por cierto, va de suyo que la posición erecta (de arriba abajo) es la axiológicamente más cargada (cf. *Tim.* 89 E-90 E): también nosotros, hoy, separamos al hombre de los homínidos a través de la figura del *homo erectus*. Como apuntará también Platón en *Cratilo* (399 B), el hombre —*anthrôpos*— es así llamado por ser el único ser que «mira hacia arriba, levantando la vista» (*anáthrei ho opope*). Los demás animales, según esto, serán *katablépai*: los que sólo atienden a las cosas del suelo. Según esto, el hecho de que sólo el cuerpo humano pueda estar erguido por entero (recuérdese a Farinata) es *indicio* de primacía indiscutible respecto a los demás seres terrestres, lo cual implica igualmente el derecho a *dominar* sobre ellos.

Por su parte, Aristóteles añade un punto esencial: lo relevante de la orientación espacial no estaría en absoluto en la mera «posición» de un cuerpo (*thésis*), sino en la capacidad

de obrar (*érgea*) según la funcionalidad de la estructura orgánica (*De incessu anim.* 4, 705b17-18). El cuerpo quieto, vertical de Platón se pone ahora en movimiento. Ahora bien, la primacía direccional es concedida por Aristóteles a la mano derecha, algo que sigue concediéndose hoy tanto en el cielo (los elegidos están sentados a la derecha del Padre) como en la tierra: basta fijarse en el sentido de la circulación viaria (dejando aparte a los ingleses). La derecha, según el Estagirita, es *archè tès kinéseos*, y ello *katà physin*. A la derecha le es dado el mover (*kínein*) mientras que a la izquierda le es dado el «ser movido» (*kineisthai*; 4, 705b18-21). Por eso es bueno iniciar el movimiento con el pie derecho, ya que el izquierdo tiene como función natural secundar al punto el movimiento del pie derecho para sostener el peso del cuerpo. Lo mismo se diga de las manos (706a 20-22 y 31-33).

Igualmente obvio le resulta al Estagirita que el movimiento ha de hacerse hacia *delante*, ya que es en la parte delantera del cuerpo donde están situados los órganos sensoriales.

Ya tenemos, así, jerárquicamente distribuidas las dimensiones generadas por el cuerpo humano semoviente. Lo noble tenderá hacia arriba (como el fuego y el aire) y lo vil hacia abajo (como la tierra), ocupando el agua una posición intermedia, flotante (nunca mejor dicho). Será noble moverse *ad dexteram* y vil hacerlo *ad sinistram*, e igualmente será bueno ir hacia *delante* y no, en cambio, retroceder (cosa que, como ya hemos advertido, no hace jamás Dante).

Por cierto, que lo alto sea superior a lo bajo no se deberá tan sólo a la consideración y contemplación de las cosas y

su orden sino al resultado de la nutrición. Pues al igual que los alimentos (los vegetales, origen último de toda alimentación) crecen y se elevan desde la tierra, también el cuerpo, aunque sea en las partes bajas, en la *oficina del estómago* (Cervantes *dixit*) donde elabora y digiere los alimentos, ordena y distribuye todo desde y hacia arriba. De modo que será necesario separar entonces —un punto esencial para nuestro trabajo— entre la parte vil del cuerpo (estómago, vientre y las extremidades no en vano llamadas inferiores) y la parte noble, alta. La membrana de separación, situada justamente en el centro del cuerpo, es el *diafragma* (cf. *De partibus animalium* III 10, 672b22-24).

Y bien, ¿qué tienen que ver con el Dante y su *Comedia* tan añejas especulaciones sobre la distinta posibilidad de orientación y movimiento del cuerpo humano en el espacio (y en el tiempo, imaginado como una línea unidimensional que va de atrás hacia adelante, del pasado —izquierda— al futuro —derecha—, en suma: de lo imperfecto a lo perfecto: *télos*)? Tienen que ver, y mucho, desde el momento en que es el propio Aristóteles el que proyecta *cósmicamente* esas coordenadas ortogonales y las sobredetermina *axiológicamente*, mientras que la filosofía y la teología escolásticas traducen y bautizan («cristianan», como se dice aún hoy en los pueblos de Castilla) esa ordenación, prolongándola analógicamente en el ámbito trascendente, sobrenatural.

Así, para los antiguos es el cosmos un sistema perfecto, ordenado jerárquicamente por movimientos circulares en torno a un eje que pasa por los polos y el centro de la tierra.

Y al igual que en el cuerpo humano se privilegian la orientación hacia lo alto y el movimiento *ad dextera* y progresivo, así también el movimiento del orbe estelar aparece ordenado según la parábola descrita por el sol: salida o ascenso, cenit y puesta u ocaso, hasta entrar en la noche. Respectivamente: este (levante, oriente), sur (mediodía), oeste (occidente) y norte (septentrión o *aquilón*). Ahora bien, Aristóteles procede a una inversión que va a resultar absolutamente decisiva para las concepciones religiosas del cristianismo, y no sólo del Dante. Pues, en vez de pensar que las dimensiones del cosmos no son sino una transferencia de la posición y funcionamiento del cuerpo humano, *decide* que es el cuerpo humano el que viene caracterizado, marcado y ordenado por las dimensiones cósmicas, que alcanzan así un valor *absoluto* (como se aprecia en la teoría de los elementos, de su peso o de su ligereza). Piensa, entonces, que el cosmos (un ser animado, por cierto: *ouranòs émpsychos*) sería algo así como un cuerpo gigantesco en torno al cual se circunscriben una serie de esferas concéntricas, tanto más perfectas cuanto más altas, hasta llegar al puro *aíther*, el *primum mobile* (cf. *De caelo* II, 285b1 ss.).

Lo sorprendente, y sin embargo absolutamente coherente con este razonamiento, es que, dado que el movimiento del sol (y con él, del entero orbe, salvo el movimiento retrógrado de los planetas) va de oriente a occidente (*ex oriente lux*, frente al *occasus*, la «tierra de la tarde»: *Abendland*), entonces el polo norte, *arcticus*, y el hemisferio correspondiente (a saber, el nuestro) han de corresponder a la parte *baja*, *inno-*

ble del cosmos, mientras que el polo y el hemisferio propios del *meridies*, las tierras *australes* (inhabitadas e inaccesibles, según se creía entonces), estarían a la cabeza del mundo.

Por lo demás, el sol no hace sino repetir el movimiento del *caelum stellatum*, el orbe de las estrellas fijas, que gira también él de derecha a izquierda (en sentido contrario a las agujas del reloj de los modernos, y ello no es baladí, pues que el reloj mide *nuestro* tiempo, el meramente humano). Ese movimiento no es, para Platón, sino la forma visible de la eternidad divina, el movimiento de máxima identidad y perfección (*Tim.* 36 B-D: el círculo se recoge siempre pura y solamente a sí mismo, cosa que no hace la parábola solar, por no hablar de los planetas). Por el contrario, en el orbe sublunar las cosas *caen* y nosotros avanzamos de atrás hacia adelante y de izquierda a derecha. Es el movimiento propio de la alteridad y de la corruptibilidad (*Tim.* 36 C-D).

Según estamos viendo, pues, nada más insensato que la extendida creencia (propia de un supuesto sentido común) de que el hombre antiguo se dejara llevar ingenuamente por sus sentidos, mientras que los modernos habrían privilegiado a la razón frente a la intuición «natural». Muy al contrario: para los pitagóricos, para Platón y Aristóteles, el lugar en el que viven los hombres, la *ecumene*, se ubica únicamente en la superficie del hemisferio norte, y por tanto es un lugar *axiológica* y hasta *teológicamente* inferior, frente al *locus nobilior et divini* propio del hemisferio sur y, justamente por ello, inhabitable e inaccesible (cf. *De caelo* II, 5: 288a4-6 y 10-12). Nuestro mundo es, pues, una inversión del mundo

verdadero, que por ende está vedado a los *brótoi*, los hombres mortales (al menos, mientras se encuentren con vida).

¿Qué hace el poeta cristianísimo, Dante Alighieri? Aprovecha esta cosmografía clásica para cargarla y sobredeterminarla con un sentido moral, teológico, sobrenatural. Nuestro mundo es un mundo al revés porque es literalmente el resultado de una *katastrophé*, de un verdadero *capovolgimento*, como tan plásticamente dicen los italianos. La primera caída no habría sido desde luego la de nuestros Padres sino la de Satanás y los demás ángeles rebeldes. Según la muy discutida «elegía» de Ezequiel, dirigida al Rey de Tiro, parece colegirse que Lucifer—antes de caer como Satanás—era «el sello de la perfección, lleno de sabiduría y acabado de belleza» (Ezequiel 28, 12). Por un pecado de soberbia, por el cual el «portador de la luz», el *alférez* de Dios, habría querido desvincularse de las órdenes del Ser Supremo, ese dechado de perfección habría sido expulsado, según una ciertamente confusa tradición²⁷, bien del cielo, bien del Paraíso Terrestre

27 Es curioso que una creencia tan arraigada tenga tan poco apoyo documental en la Biblia. No se encuentra rastro de esa caída en los Evangelios: en estos textos sagrados, los demonios no están preferentemente en el infierno sino entre nosotros. Satán es, claro está, más el Príncipe de este mundo que un Príncipe subterráneo (Dante lo equipara, en cambio, en una de las muchas manifestaciones demoníacas, literalmente con Plutón, el Hades griego). Entre los textos cristianos cabe destacar 1. Tim. 3, 6, donde se habla de «la condenación del diablo». Ver también II Pedro 2, 4 («Dios no perdonó a los ángeles que pecaron sino que, precipitándolos en el tártaro, los entregó a las prisiones tenebrosas») y Judas 6 («los ángeles que no guardaron su dignidad y abandonaron su propio domicilio»). Más explícitos (y más controver-

que él debía guardar, como conexión entre el cielo y la tierra, yendo a parar con sus compañeros rebeldes a los infiernos.

Pues bien, Dante, con una audacia realmente increíble, mezclará dichosamente en su *Divina Comedia* esta tradición, más o menos *bene fundata*, con las noticias mitológicas procedentes de la antigüedad y con la cosmología griega a la que ya se ha aludido. Y será ahora donde brille con toda su inmarcesible fuerza la corporeidad, el carácter *telúrico* de los versos dantes-

tidos) son los textos veterotestamentarios. Así, Isaías 14, 12: «Cómo caíste del cielo, oh Lucero, hijo de la aurora» («Lucero» en hebreo equivale a «el que porta la luz»: *Lucifero*), aunque el contexto deja claro que se trata de un «canto contra el rey de Babilonia» (14, 4). Pero el pasaje más famoso (y que Dante debió tener desde luego a la vista) es, como ya se ha indicado, Ezequiel 28, 1-19; aunque, de nuevo, aquí se advierte explícitamente que se trata de una elegía dirigida al Rey de Tiro. Sin embargo, bien podría tratarse de una comparación entre ese Rey y el ser innominado del que se habla aquí, ya que los ditirambos que a él se dirigen parecen chocar con el carácter mortal de un simple ser humano. Sobre todo los versos 13 y 14 son tan atractivos (y de tan difícil conciliación con el Génesis, por otra parte) que parecen favorecer la interpretación de que ese innominado ser (¿Adán, quizás?) habitaba «en Edén, en el jardín de Dios», y al punto se dice que a él le pusieron «junto al querube colocado en el monte de Dios, y andabas en medio de los hijos de Dios» (en la *Divina Comedia*, como se sabe, el Paraíso Terrestre está en lo alto del monte del Purgatorio, como última escala antes del cielo: los «hijos de Dios» han de ser ángeles, pues que se habla de un «querube»: el alado *kerrub* babilonio). Y ya en el verso 16 se dice: «y pecaste, y te arrojé del monte santo y te eché de entre los hijos de Dios, ¡oh querube protector!», con lo que se fomenta la confusión entre el habitante primero de Edén y el querube (¿Lucifer?). Sea como fuere, era plausible, a partir de aquí, imaginar que el ángel caído habría vuelto luego subrepticamente al Paraíso bajo forma de serpiente, para impedir que los hombres gozaran de aquello que él, por su pecado, había perdido.

cos, y ello tanto en la tensión de la palabra viva misma (nunca tan cercana como aquí al ideal mandelstamiano del poema de sangre y aliento) cuanto en la pasmosa e interesada confusión entre fenómenos físicos y aun «meteorológicos», punición sobrenatural y ángeles rebeldes de cuerpos monstruosos, de modo que toda distinción platonizante y espiritual entre cuerpo y alma, entre cosmografía y ordenación celeste, se difumina hasta el punto de que Dante, sin abandonar al parecer en ningún momento la más estricta ortodoxia cristiana, se entrega resueltamente a la descripción (también ella, según lo advertido, agitada nerviosa, fisiológicamente, a duras penas domeñada por el ritmo y la rima de los tercetos) de los sufrimientos y placeres de una carne animada o de un *alma carnal*²⁸.

Nuestro hemisferio, por ser septentrional, está entregado a la perdición. Bajo nosotros se abre el cono invertido, el abismo infernal al que nosotros *naturalmente*, *katà physin*, estamos destinados. Pues tras la Caída del Hombre, y luego de la Caída del Ángel rebelde, *homo non potest non peccare*. Mas no siempre fue así. Antes de nuestro tiempo, la pareja primordial humana habría habitado en el Jardín del Edén junto con Lucifer, el «querube protector» (según el ya citado

28 Hasta ese momento, sólo Tertuliano se había atrevido a hablar de un *anima carnalis*, siguiendo justamente el ejemplo del propio *corpus Christi*: «Ligados están nacimiento y muerte por un débito mutuo: la figura del morir es la causa del nacer (*Mutuum debitum est nativitati cum mortalitate. Forma moriendi causa nascendi*) [...] Pues el alma es carnal (*anima carnalis*): también la carne pues se ha convertido en alma, y así como la carne está formada del alma, así el alma es de carne» (*De carne Christi*, c. 13; la ed. y tr. de E. Evans, 1956, es accesible ahora por Internet).

pasaje de Ezequiel 28, 14). Pero tras la doble caída, el Jardín, situado *como Dios manda* en el hemisferio sur, habría quedado situado en la cima del monte del Purgatorio, mientras que el Diablo, como un gigantesco meteoro, habría horadado la tierra de arriba abajo (es decir, desde lo alto verdadero: el sur, en dirección norte) hasta quedar atrapado exactamente en el centro de la tierra. En poderosa imagen fantástica, explica también Dante cómo las tierras, aterrorizadas ante el inmane impacto de tan gigantesco ser, se habrían sumergido y trasladado al hemisferio norte. Como le explica Virgilio a Dante, aturdido (*et pour cause*):

Da questa parte cadde giù dal cielo;
e la terra, che pria di qua si sporse,
per paura di lui fé del mar velo,

e venne al' emisferio nostro; e forse
per fuggir lui lasciò qui luogo vòto
quella ch' appar di qua, e sù ricorse²⁹.

El doble pecado, angélico y humano, ha trastocado pues la ordenación cósmica. Adán y Eva debieron ser trasladados

29 *Infierno*, XXXIV, 121-126: «Cayó desde el cielo de esta parte; / y la tierra, que antes se extendía de este lado [repárese en que ambos poetas están ya en el hemisferio sur], / por miedo de él se veló con el mar [o sea, dejó que el mar la tragara] / y vino a nuestro hemisferio [el norte]; / y tal vez por huir dejó aquí el lugar vacío, / que aquí aparece [la galería subterránea por donde han salido, la *burella*], y se amontonó hacia arriba [formando el monte del Purgatorio]».

(Dante no trata del tema) por el Ángel flamígero al otro lado de la tierra. De este modo, el punto más alto (en el sentido axiológico, se entiende) del hemisferio norte, Jerusalén y, por ende, el Monte del Calvario, corresponde exactamente en su *enantiomorfismo* al Monte del Purgatorio, el ápice del hemisferio noble, el austral: una montaña en cuya cima está el Jardín de Edén, directamente de cara al cielo.

Ello explica la espectacular inversión del viaje de Virgilio y Dante por los infiernos. Comienzan descendiendo, bajando siempre hacia lo más hondo y angosto, a través de las murallas de la ciudad de Dite. Siguiendo la ley del *contrappasso*, las condiciones geológicas y meteorológicas, por así decir, de los círculos infernales van haciéndose cada vez más difíciles según se desciende: en el Segundo Círculo, los tristes amantes se ven constantemente arrastrados por una incesante *bufera* (término que significa a la vez tormenta y des-arreglo psíquico) en compensación por la pasión que en vida les arrastraba; el Tercer Círculo está azotado por frías lluvias de agua sucia, por granizo y nieve, formando un fango en el que se revuelcan los que pecaran contra la gula; en el Cuarto Círculo, los avaros y los pródigos arrastran peñascos enormes con el pecho, así como antes acumulaban ávidamente o gastaban irreflexivamente la riqueza; y así, en los distintos círculos se va cumpliendo esta suerte de *revelatio sub contrario*, esta punición en forma de a menudo grotesco *ius Talionis*. Como dice el alma en pena de Bertram dal Bornio, cuyo brazo sostiene en alto su cortada cabeza: «*Così s'osserva in me lo contrappasso*» (*Infierno*, XXVIII, 142).

Pero al pasar nuestros poetas, gracias a Anteo, el descomunal abismo que separa la décima sima del Octavo Círculo de la primera zona (la «Caína») del Noveno y último Círculo, donde se hallan los traidores, todo cambia. Entramos en el mal por así decir absoluto, situado en el centro de la tierra. El mal de hielo, allí «*dove Cocito la freddura serra*» [donde el frío endurece al Cócito] (*Infierno*, XXXI, 123)³⁰.

Lo interesante aquí no es tanto el frío (ya nos encontramos en el Tercer Círculo con el granizo y la nieve) cuanto, según se ha venido insistiendo, el hielo. Aunque en los círculos superiores (propios de pecados, digamos, más leves) las dantescas *almas carnales* sufrían laceraciones y tormentos variados, justamente esas continuas alteraciones y aun metamorfosis implicaban movimiento y, por tanto, un hálito de vida, por tenue que fuese. Llevando al extremo el aforismo hegeliano, cabría decir que el dolor es el privilegio, no sólo del ser viviente, sino también de las almas de los muertos. En efecto, los réprobos pueden allí gritar, aullar, lamentarse de mil maneras y aun arrepentirse, claro está que en vano; y, desde luego, les está permitido contar a Dante su triste historia. De igual manera, Gerión, Minos, el Cerbero, los demonios, los centauros y los gigantes tienen libertad para moverse a sus anchas por esos círculos y simas, a fin de po-

30 El término procede del griego *kókytos*, «lamentación»: en la Odisea es un afluente de la Estigia, por donde vagan las almas que todavía no han sido recogidas por Caronte. Virgilio lo convierte en el principal río del Hades, y Dante, extremando la dirección iniciada por Virgilio, hace de él una especie de laguna helada.

der burlarse de los desgraciados pecadores y atormentar y destrozar esos pálidos cuerpos animados (o esas exangües ánimas carnales, que lo mismo da). Todo tiende, en cambio, en este nunca visto lago helado, al silencio y la inmovilidad absoluta. Todo tiende, en fin, a la *transparencia*:

Per ch'io mi volsi, e vidimi davante
e sotto i piedi un lago che per gelo
avea di vetro e non d'acqua sembiente³¹.

Se trata, en efecto, de una tendencia progresiva. De manera morbosamente refinada, Dante va graduando los efectos de la congelación. En Caína, la primera zona, los traidores al orden familiar (como Caín) están sumergidos en el hielo hasta la cabeza, con la cara vuelta hacia abajo (negando así su condición de *anthropoi*: los que «miran hacia arriba», según la mentada etimología de Platón).

En Antenora, la segunda zona, los traidores al orden patrio están sumergidos hasta la mitad de la cabeza. Allí es donde se describe la escena más patética, tierna y a la vez bestial de la entera *Comedia*. Dice Dante, no sin humor, que vio:

[...] due ghiacciati in una buca,
sì che l'un capo all' altro era capello;

e come'l pan per fame si manduca,

31 *Infierno*, XXXII, 27: «Por lo que me volví, y vi ante mí / y bajo los pies un lago que, por el hielo, / tenía semejanza de vidrio y no de agua».

così 'l sovràn li denti all' altro pose
là 've 'l cervel s'aggiunge con la nuca³².

Así, casi completamente inmovilizados verdugo y víctima, el primero roe eternamente las vértebras cervicales del segundo. Solamente por instigación de Dante a que le cuente su historia, «*la bocca sollevò dal fiero pasto / quel peccator, forbendola a' capelli / del capo ch'elli avea di retro guasto*» (*Infierno*, XXXIII, 1-3)³³. Se trata del Conde Ugolino, que a instancia de sus propios hijos los devoró para no morir él mismo de hambre, encerrado como estaba injustamente en una mazmorra por orden del traidor Arzobispo Ruggieri, de quien, como cabía sospechar, es la cabeza despiadadamente roída por Ugolino, de modo que en este canibalismo imposible se funden en la misma alma doliente el verdugo y la víctima, el pecador y el castigador.

Todavía un paso más: entramos en Tolomea, la tercera zona, destinada a los traidores de los amigos y comensales. La posición es aquí la inversa de Caína: los réprobos están casi enteramente hundidos en el hielo: sólo el rostro está fuera, mirando hacia arriba, pero no pueden siquiera llorar porque las lágrimas se les congelan en la propia concavidad de los

32 *Infierno*, XXXII, 125-129: «Dos hombres congelados en un agujero, / de suerte que la cabeza del uno servía de sombrero al otro; // y así como el pan por hambre se mastica, / así el de arriba mordía con sus dientes al otro / en el sitio en que el cerebro se une a la nuca».

33 «La boca levantó de su feroz comida / aquel pecador, limpiándose con los cabellos / de la cabeza que él tenía debajo, roída.»

ojos: «*Lo pianto stesso li pianger non lascia, [...] / ch'è le lagrime prime fanno groppo, / e sì come visiere di cristallo, / riempion sotto 'l ciglio tutto il coppo*» (*Infierno*, XXXIII, 94 y 97-99)³⁴. Pero, en fin, todavía pueden hablar, y una de ellas, el alma de Frate Alberigo, ruega a Dante que le limpie los ojos a cambio de oír su historia; claro que, tras oírla, por una vez no cumple el poeta su promesa, y aun tacha su acción de «cortesía», o sea de obsequio, a la justicia divina: *e cortesia fu lui esser villano*, y favor fue serle villano, dice (*Infierno*, XXXIII, 150).

Por cierto, ésa es la última historia de un condenado en el infierno. Más allá, en la última zona, la *Giudecca* (obviamente, por Judas), destinada a los traidores de los benefactores: «*l'ombre tutte eran coperte, / e trasparien come festuca in vetro*» (*Infierno*, XXXIV, 11-12)³⁵. El mal es pues la *transparencia* misma: que nada quede oculto, mas tampoco que pueda cambiar algo. Expuestos para siempre a la mirada ajena, sin poder decir ni oír una palabra de consuelo o de desprecio. En el centro de la tierra reinan la quietud y el silencio: el mal de hielo es la muerte eterna.

Sólo que Alguien no está del todo quieto. Exactamente en el centro mismo de la tierra está Dite, Satanás, Lucifer. También él se halla prisionero del duro hielo. Pero puede mover sus alas como gigantescas aspas de molino: son ellas las que han

34 «Es el mismo llanto el que no deja llorar [...] / porque las lágrimas, al punto, tórnanse un nudo, / y como si fueran viseras de cristal, / llenan bajo los párpados todo el óculo.»

35 «Las sombras todas estaban cubiertas, / transparentes como briznas de paja dentro de un vidrio.»

helado el Cócito. Y, sin embargo, más fiero aún y sanguinario que Ugolino, pero también más grotesco, no puede hablar.

Tiene tres cabezas: la una, central, es bermeja, y con ella devora continuamente a Judas: el traidor a Cristo y por ende a la incipiente Iglesia. Es la cabeza del Odio, en contraposición al *Primo Amore* (cf. *Infierno*, III, 6). Las otras dos, unidas por atrás («*al luogo della cresta*»; *Infierno*, XXXIV, 42), representan respectivamente la Impotencia (lo contrario de la *Divina Potestate*; cf. *Infierno*, III, 5) y la Ignorancia (frente a la *Somma Sapienza*; cf. *Infierno*, III, 6). Con esas dos cabezas mastica continuamente las almas carnales de Bruto y Casio, los asesinos de César: los traidores al Imperio. De este modo hace simbólicamente las paces Dante con las dos facciones que ensangrentaban la Florencia de su época: los güelfos y los gibelinos.

Por cierto, de manera sorprendente, y no sin cierta comicidad, el único modo que Virgilio y Dante tendrán de salir del infierno será... descendiendo por el vello que cubre el pecho de Satanás. Éste, además, no se mueve ni trata de impedir el descenso (es posible que su inmenso cuerpo apenas note el peso de un ser vivo y de un alma muerta). Se limita a masticar... y a llorar, manchándose el mentón de baba y sangre. Recuérdesse, en efecto, lo que antes se dijo del diafragma en el cuerpo, según Aristóteles, al que correspondería, en superficie, el ecuador que en el orbe divide ambos hemisferios y la cintura de Satanás, en el centro de la esfera terrestre (que es también el centro del universo dantesco). Allí es donde se produce la inversión asombrosa (y sin em-

bargo lógica). Cuenta Dante que: «*lo duca, con fatica e con angoscia, / volse la testa ov'elli avea le zanche, / e aggrappossi al pel com'uom che sale, / sì che'n inferno i' credea tornar anche*» (*Infierno*, XXXIV, 78-81)³⁶. De modo que el afligido poeta florentino, estrechamente agarrado a su alma protectora, ve cómo el descenso se torna súbitamente en ascenso, cómo las piernas de Virgilio ocupan ahora el lugar donde un instante antes estaba su cabeza, y cómo, en fin, mirando «hacia arriba» (en realidad, hacia abajo), el propio Lucifer aparece patas arriba (*e vidili le gambe in su tenere: «y le vi que tenía las piernas hacia arriba»*).

Pero ¿cómo es posible que, si el cuerpo inmane de Lucifer estaba aprisionado en el hielo, pudiera haber un hueco, por estrecho que fuese, gracias al cual pudieran descender/subir nuestros héroes? La explicación es también a la vez física y geológica (aunque sea, como todo aquí, desmesurada), y a la vez moral. Al contrario de las lágrimas imposibles de los réprobos de la Tolomea, o de las lágrimas sucias de baba y sangre del demonio, el incesante llanto vertido por Adán, sepultado bajo el árbol del Paraíso, habrían taladrado la tierra hasta formar un arroyuelo, pequeño, sí, pero suficiente para derretir el hielo del Cócito, gracias a lo cual el *pertugio tondo* (*Infierno*, XXXIV, 138) formado por la caída del Diablo conectaba con la delgada línea de agua, dejando así un pasadizo: la *burella infernale*.

36 «El guía, con fatiga y angustia, / volvió la cabeza hacia donde él [el demonio] tenía las piernas, / agarrándose al vello como un hombre que ascendiera, / de un modo tal que parecía retornar más bien al infierno.»

Así, el mal de hielo, el hielo del mal se derrite por las lágrimas del primer Hombre, en premonición de la sangre vertida en el punto opuesto de la tierra, en el Gólgota hierosolimitano, por *l'uom che nacque e visse senza pecca* («el hombre que nació y vivió sin pecado»; *Infierno*, XXXIV, 115).

Y de este modo, también el poema se serena hasta fundir en la sonoridad de sus sílabas bien cortadas la fatiga de Virgilio y la estupefacción de Dante. Así es como, dice éste: «*intrammo a ritornar nel chiaro mondo*» (*Infierno*, XXXIV, 134). Por cierto, una observación final: tómese el adjetivo en el sentido literal: ese «mundo», el del hemisferio austral, aquel cuya montaña promete el ascenso al Cielo, es el de la claridad eterna frente a la amenaza *nocturna* que pende sobre el mundo en pecado, el de nuestro hemisferio. Pues sólo por las lágrimas o por la purificación, sólo atravesando los horrores del submundo, es posible *uscire a riveder le stelle*. Son las estrellas de la redención.

También en la reiteración del viaje por parte del lector esas estrellas, sempiternamente recurrentes, conjuran (evocan y exorcizan, a un tiempo) ese mal de hielo. Tal es lo que todavía *resta*, aquí y ahora, para nosotros del Dante: nos resta el mal, del que se espera sin embargo —altivamente en vano— una alquímica transmutación poética, al *traducirlo* y trasladarlo a un mar de hielo de palabras, anhelantes de fusión y refundación en un fuego de amor, inminente. Un amor también él, y de veras, *de palabra*: el amor de la *pietas* solidaria, el amor de quien empeña su palabra de que hará cuanto esté en su mano por hacer que fluya de nuevo, una y otra vez, la

sangre congelada en la doble herida del hombre Dante: privado de su amada, privado de su tierra. Y así, con el poeta, y en él, dejará elevarse la estrella mortal de la *condolencia* por él mismo y por los demás hombres, sus semejantes: efímeros, precarios, inaprovechables: siempre *de más*, siempre *de sobra*, frente a ese *resto*, también él en definitiva irreducible, que es el mal.

DANTE PROFETA

Massimo Cacciari

Traducción y anotación de Belén Ruiz Molina

El tema de mi intervención es «Dante profeta», y empiezo diciendo que yo asumo totalmente en serio esta expresión: creo que Dante se consideraba de verdad a sí mismo un profeta. En mi opinión, la vocación profética de Dante ha de asumirse seriamente, no como una imagen, sino en su sentido literal.

Ésta no es una interpretación nueva. El intérprete más importante de la filosofía de Dante que, a mi parecer, es Bruno Nardi, así como el gran medievalista Raffaello Morghen, han insistido en este aspecto. Por tanto, tomemos en serio la expresión «Dante profeta».

El lenguaje bíblico —cuya presencia es constante en Dante, en la *Divina Comedia*— confirma su vocación. Cuando Dante habla del poeta como *vate*¹; cuando habla de su poema como

1 Del *Diccionario de la RAE*: *vate* (del lat. *vates*): 1. m. adivino. 2. m. poeta; vaticinar: 1. tr. pronosticar, adivinar, profetizar.

de un «poema sacro» al que tanto han *posto mano e Cielo e terra*²; cuando habla con esta fuerza de su obra y de su vocación, Dante induce —pretende inducir— a que su obra sea leída como la obra de los profetas bíblicos. Reivindica esta actitud, pues en ella radica la importancia de la poesía a sus ojos.

Dios se ha revelado en un lenguaje poético —el lenguaje de la *Biblia* es un lenguaje poético—, no en un lenguaje filosófico ni discursivo. Aquí la poesía no es, como en la Escolástica, una *cognitio minor*, una *infirmata doctrina*. Al contrario, en su sentido pleno, la poesía puede dar vida a textos sagrados. Y el poema sacro por excelencia es, precisamente, la *Biblia*.

Por tanto, Dante tiene una consideración extraordinaria de su propio valor profético. Su poesía es comparable a la del poema sagrado, indiscutiblemente sagrado para todos: el texto bíblico. Nada más lejos de una *cognitio minor*, de una *doctrina infirma*. Es el lenguaje en el cual Dios mismo se ha revelado. Y Dante pretende ser escuchado así, de ese mismo modo: una extraordinaria consciencia de la propia visión.

«*Intemptatas ab aliis ostendere veritates*»³; esto quiere Dante: mostrar las verdades que no han sido mostradas por otros, la *novitas*. Dante es absolutamente consciente de que su poema representa una extraordinaria *novitas*, comparable solamente al poema sacro por excelencia que es la *Biblia*, el lenguaje profético bíblico. Y esta consciencia de su nove-

2 *Paraíso*, XXV, 1-3: «Si fuera alguna vez que el poema sacro / al que tanto ha echado mano Cielo y tierra, / que me ha hecho por más años magro...».

3 Dante, *Monarquía*, I, 1, 3.

dad y de su propio valor es muy patente, se muestra repetidamente en Dante. Basta pensar en la imagen, reiterada en diferentes pasos de la *Comedia*, en que Dante se representa a sí mismo como *αργοναύτης* [argonauta]⁴. El viaje que Dante relata –y que realiza– es un viaje absolutamente inaudito. La experiencia que lleva a cabo, de la servidumbre –*in mezzo al camin de nostra vita*– a la libertad⁵, es *intuitio*⁶: el hombre se convierte en *capax Dei*⁷. En esta *conversio* –del siervo, «en medio del camino de nuestra vida» que es «la selva oscura», hasta «*ficcare lo sguardo nell'eterno consiglio*»⁸ – el hombre encontrará la propia verdad.

Es en el extraordinario viaje del *argonauta* hacia la verdad jamás mostrada por nadie del que surge un hombre nuevo,

- 4 Del mito argonáutico griego (Apolonio de Rodas) retomado por Ovidio, que representa el peligroso viaje de un héroe al que se le envía a una tarea imposible de llevar a cabo, pero de la que sale victorioso gracias a la ayuda de aliados inesperados.
- 5 *Paraíso*, XXXI, 85-87: «Tu m'hai di servo tratto a libertate / per tutte quelle vie, per tutt'i modi / che di ciò fare avei la potestate» (Tú me trajiste de siervo a libertad / por todas esas vías, por todas las maneras / que para obrar tienes potestad).
- 6 *Intuitio*: conocimiento por relación directa con el objeto conocido. Se opone a conocimiento intelectual o discursivo.
- 7 *Homo Capax Dei*: el hombre en razón de la libertad de su voluntad, que el Cusano entiende como una «imagen viva» de la omnipotencia divina. En la misma medida en que la mente es imagen de Dios, puede abarcarlo («capax Dei») y participar de él (Agustín de Hipona).
- 8 *Paraíso*, VII, 94-96: «Ficca mo l'occhio per entro l'abisso / de l'eterno consiglio, quanto puoi / al mio parlar distrettamente fisso» (Clava ahora el ojo dentro del abismo / del eterno consejo, cuanto puedas / en mi parlar estrechamente fijo).

capax Dei, armado de un lenguaje sólo comparable al profético lenguaje bíblico.

Si reflexionamos un momento, resulta absolutamente excepcional, casi milagroso, cómo emerge en el ámbito de la cultura medieval, cómo se configura, cómo se afirma este hombre —repito— armado de una consciencia tan extraordinaria de sí mismo.

Y Dante, en su extraordinaria consciencia, advierte el peligro inmanente. Recordad, al principio, cuando se dirige a su guía diciendo: pero ¿cómo pretendo yo hacer este viaje, esta *infinita conversio*, esta «conversión de mi alma en el infinito» —así ha de interpretarse la *infinita conversio*: no una conversión interminable sino «una conversión de mi alma en el infinito»—? ¿Cómo puedo yo aspirar a tal viaje, a ser capaz de tal viaje? Yo no soy Pablo, yo no soy Eneas⁹ —los dos grandes viajes: el de Pablo, *raptus Paoli*, Pablo elevado al Cielo; y el de Eneas, hacia la nueva patria, la nueva Troya, Roma—: «Yo no soy ni Eneas ni Pablo».

Dante expresa su temor hacia el peligro que entraña su viaje, hacia lo que podría ser, en términos griegos, un ejemplo de ὕβρις [*hybris*], de soberbia: ¿No estaré siendo soberbio al pensar que puedo *ostendere*, mostrar, comprender esta *intemptatas veritates*?

Y Virgilio lo tranquiliza: no, tú no eres un soberbio; tú te dispones a realizar un viaje inaudito —del que nunca se ha oído

9 *Inferno*, II, 31-33: «Ma io perché venirvi? o chi 'l concede? / Io non Enea, io non Paulo sono: / me degno a ciò né io né altri 'l crede» (Pero yo ¿por qué he de ir? o ¿quién lo concede? / No soy Eneas, Pablo no soy: / que sea digno, ni yo ni nadie lo cree...).

hablar—, pero no eres un soberbio, porque este viaje te ha sido donado, es un don sobrenatural. Las Mujeres, desde las alturas, te lo han concedido: María, Lucía, Beatriz, han venido hasta mí, Virgilio, y me han hablado... Pero no soy yo quien te lo concede, porque la sabiduría humana no es capaz de esta misericordia. La sabiduría humana —dice Virgilio para sí— no se habría movido para socorrer al peregrino perdido en la selva. Solamente el amor, la *charitas*, es capaz de este gesto. Y las Mujeres se han dirigido a mí, Virgilio, para que comience a guiarte... porque no hay una *gratia* que pueda elevarte *in-mediate* [sin mediación] al Cielo, a la intuición de Dios, a penetrar el consejo eterno, a «*ficcare lo sguardo nell'eterno consiglio*». Has de cumplir un itinerario, has de hacer un peregrinaje, debes convertirte y esto te costará fatiga, angustia, cuidado.

De modo que las Mujeres no acogen a Dante *in-mediate*, lo entregan a Virgilio, el mediador. La sabiduría humana —Virgilio— es la que media. Es la experiencia, de *experiri*, la misma raíz de Πόρος [*poros*], camino. Hay que llevar a cabo un recorrido, y el camino lo recorres a través, sobre todo, de la guía de la experiencia humana, pero todo tu viaje es don sobrenatural. Por esto tú no pecarás de soberbia, Dante, porque reconoces desde el principio de tu viaje que éste te ha sido donado, *gratia*, pero tú debes cooperar con la gracia: tú deberás sufrir, deberás *trabajar* —de la misma raíz de *travel*: *travel* y *trabajo* son la misma cosa; en italiano no tenemos este juego de palabras tan significativo—. Deberás viajar y trabajar.

Y entonces Dante se tranquiliza: yo no soy Pablo ni soy Eneas, pero puedo comenzar este viaje *periculosum maxime*.

También *periculum* tiene la misma raíz de Πόρος [*poros*]: *periculosum*. No hay camino que no sea peligroso. Decir que el camino es peligroso es decir, etimológicamente, que el camino es camino.

Pero que sepas —prosigue Virgilio— que por mucho que llegues a realizar esta conversión —reconócelo desde ahora—, nunca alcanzarás a comprender lo inefable, lo invisible. Queda siempre una diferencia insalvable entre Creador y criatura. El Verbo, el λόγος [*logos*] divino, permanece —es bellísima esta expresión dantesca— en «infinito exceso» respecto a cualquiera de tus capacidades de comprender y de ver. Tú eres profeta, sí, pero el profeta, por muy profeta que sea (luego veremos mejor el significado del término), jamás podrá colmar la diferencia¹⁰ que existe entre nuestra mente, que es «rayo de la mente» —como dice el mismo Dante: «raggio della mente»¹¹— y el *logos*, la razón divina, que está en «infinito exceso».

Nosotros traducimos el ἀγαθόν [*agathon*] platónico como «bien» y, para nosotros, «bien» no significa ya nada. *Agathon* en griego es exceso, *aga* en griego es una preposición que indica lo que está más allá, el exceso. Por lo tanto, el

¹⁰ Paraíso, XIX, 45.

¹¹ Paraíso, XIX, 52-57: «Dunque vostra veduta, che conviene / esser alcun de' raggi de la mente / di que tutte le cose son ripiene, / non pò da sua natura esser possente / tanto, que suo principio discerna / molto de là da quel que l'è parvente» (Por tanto vuestra visión, que / por necesidad es un rayo de la mente / de la que todas las cosas están llenas, / no puede por natura ser potente / tanto, que el principio mucho no discierna / allá abajo de aquello que le llega).

modo justo de traducir el *agathon* platónico es exceso. Dante, aunque no sabía griego, traduce perfectamente el *agathon* platónico. El bien está en infinito exceso, ἐπέχειν α τὴ ζ ουσίαζ [epekeina tes ousias]¹², dice Platón, más allá de toda determinación del sentido.

El profeta es abogado, llamado: también Dante es llamado. En la selva oscura es llamado por las Mujeres, *gratia*, que interceden por él ante Virgilio... y comienza el viaje, el peregrinaje.

Pero —he aquí otro aspecto de la profecía— cuando consiga ver dentro del Misterio —aun permaneciendo siempre la diferencia (el exceso) entre el modo en que nosotros podemos expresar el Misterio y la esencia misma del Misterio—, cuando llegue a ser *capax Dei*, deberá volver. No valdrá la contemplación por sí misma.

La *Comedia* no acaba con el último verso del *Paraíso*, porque exactamente ahí comienza la profecía dantesca: que aquello que ha visto lo deberá *re-latar*, *re-decir*, *pro-fetizar*, *decir-pro*, *decir-ante*. La profecía no tiene ningún significado de adivinanza, de horóscopo, de pre-dicción del futuro. Profeta es aquel que «dice pro», ante el pueblo, *apertis verbis*, aquello que ha visto en Dios.

Éste es el profeta.

Por lo que no tiene ningún sentido decir que Dante no tenía consciencia de ser profeta ya que no predecía cosas futuras. Lo que Dante predice son sustancialmente cosas ocurri-

12 Platón, *República*, 509b.

das y sus contemporáneos sabían perfectamente que habían ocurrido, pero esto no tiene importancia porque la profecía no tiene el significado esencial de predecir cosas por venir, sino de «decir aquello que se ha visto en Dios», en la Verdad divina. Por lo tanto, decir ante todos la Verdad.

Ésta es la profecía.

Es verdad que la profecía puede tener asimismo el significado de predecir cosas futuras —como también en Dante—, pero en un sentido general, no en detalle sobre éste o aquel acontecimiento, no concretando el suceso; si acaso, indicando el sentido, desvelando el significado del futuro.

Desde esta perspectiva —y veremos el quid de la profecía desde este punto de vista en Dante—, el hecho de que Dante no pre-diga eventos futuros no invalida lo más mínimo el discurso que hemos hecho sobre la profecía, porque la esencia de la profecía es «decir ante todos, cueste lo que cueste, aquello que se ha visto en Dios».

Así pues, veamos la Profecía dantesca.

Son dos los aspectos, dos las dimensiones fundamentales de la Profecía, aunque estén absolutamente conexas entre sí porque en la esencia de la Profecía hay una «dimensión política», la primera dimensión.

Es más, las últimas palabras de Beatriz, desde lo alto, son una invectiva política. El tono político no contradice en lo más mínimo —al contrario— la vocación profética porque la profecía va dirigida al otro, a todos. En esto se diferencia radicalmente la profecía de una actitud contemplativo-mística. En esto se diferencia totalmente Dante de su grandísimo contemporá-

neo Meister Eckhart, para quien la contemplación mística se agota en Dios, se aniquila en Dios. Acaba en el *unum* del *agathon neutro*. En cambio, el profeta dice aquello que ve a la *polis*, a la *civitas*, asumiendo todos los riesgos, todos los peligros.

La dimensión religiosa, el *itinerarium in deum*¹³ —movimiento: «in deum»— es un *itinerarium infinito* porque infinita es la mente divina. Nunca acabarás de penetrar en ella... Pero, en la vocación profética, este *itinerarium in deum* es todo uno con un *itinerarium ad rem*: a la cosa, a nuestra cosa, a la *sache* —dirían los alemanes¹⁴—, a aquello que es nuestro, en nuestro tiempo, en el aquí y el ahora, a nuestros asuntos. Se funden las dos dimensiones, de modo que yo ahora hago la distinción por comodidad expositiva pero hay que conju- garlas en un mismo pensamiento.

PRIMERA DIMENSIÓN DE LA PROFECÍA (PROFECÍA POLÍTICA)

La primera, decimos, es la dimensión política. El problema para Dante es cómo se salva la *civitas*: ¿puede ser salvada la *civitas* si la autoridad religiosa —la Iglesia para Dante— no se reforma radicalmente retornando al Evangelio? Y para Dante no consiste en pensar solamente en la reforma de la Iglesia. El problema para él es más radical, más complejo.

13 San Buenaventura, *Itinerarium mentis in deum ad rem*.

14 Uso filosófico de la diferencia entre *ding* (cosa como objeto) y *sache* (cosa como concepto).

Si no hay una reforma de la autoridad religiosa, ¿es concebible que se salve la *civitas terrena*? Los dos «soles»¹⁵ no pueden ser concebidos en una separación abstracta. Están juntos o sucumben juntos. Sin autoridad religiosa no puede haber un ἠθος [*ethos*] común para la ciudad. Si no hay unidad civil-política, no puede haber salvación para la ciudad. Luego ambas cosas van juntas. No es concebible una autoridad civil junto a una Iglesia deshecha, caótica.

La imagen que Dante tiene para esta Iglesia en crisis es la de Giotto en Asís: la Iglesia que se tambalea, el Santo que la sostiene; San Pedro¹⁶ está desplomándose y es San Francisco quien le sostiene, el que hace de columna, pero la Iglesia está «*tutta traballante*», se está desmoronando de no ser por Francisco. Una imagen absolutamente dantesca. Son feroces las imágenes de Dante sobre la crisis de la Iglesia, sobre el peligro en que se encuentra el edificio de la Iglesia. Desde el Πέργαμο [*pérgamo*], desde el Altar, los Predicadores —así llama a los curas de entonces— traicionan con sus fábulas a su rebaño, nutriéndolo de viento.

«*Non disse Cristo al suo primo convento* —o sea a sus Apóstoles— *andate e predicate al mondo ciarle ma diede lor verace fonda-*

15 Purgatorio, XVI, 106-108: «*Soleva Roma, che'l buon mondo feo, / due soli aver, che l'una e l'altra strada / facean vedere, e del mondo e di Deo*» (Solía Roma, que el buen mundo hizo, / dos soles tener, que uno y otro camino / hacían ver, el del mundo y el de Dios).

16 El autor usa la figura de San Pedro como fundador de la Iglesia de Roma (el fresco de Giotto representa el sueño de Inocencio III con San Francisco sosteniendo la Sede Pontificia, que en la época era San Giovanni Laterano, Catedral de Roma).

mento»¹⁷. Esto significa «*ma diede lor verace fondamento*», dio como fundamento de su Iglesia la Verdad, que era Él, Cristo mismo, para Dante. *Iustitia terrena* —la justicia en la tierra, la justicia civil— es inseparable de *charitas*. La ciudad, la ciudad del hombre, está bien si hay justicia terrena, la de Roma, justicia que Dios mismo ama, y ama tanto que, por *charitas*, por misericordia, ha colocado en el Paraíso a Trajano.

Si estas cosas hoy nos pueden parecer fantásticas, pensad lo que significarían a principios del siglo catorce: ¡Trajano en el Paraíso! ¡Saladino, Avicena, Averroes en el Limbo! Aquí estamos frente a una obra que tiene un carácter de *novitas* absolutamente revolucionaria y que atestigua la vocación profética de Dante. Sólo un profeta, sólo alguien que se consideraba profeta, podía decir: Dios ha colocado en el Paraíso a Trajano; o Dios no ha querido condenar a Saladino, el que entonces era para Europa «el feroz Saladino» y no un rey justo, pues acababa de liberar Jerusalén para «los otros», masacrando a los cruzados. ¿Cómo podía ser un rey justo siendo un rey del Islam? Pero Dante lo coloca en el Limbo, en el Castillo de los espíritus justos. Sólo un profeta podía tener esta audacia, sólo uno que se sintiera íntimamente profeta podía alcanzar esta osadía.

Iustitia, Roma, inseparable de *pietas*. Falta la justicia porque no hay quien mande. No existe la unidad del Imperio,

17 *Paraíso*, XXIX, 109-111: «Non disse Cristo al suo primo convento: / 'Andate, e predicate al mondo ciance': / *ma diede lor verace fondamento*» (No dijo Cristo al primer convento: / «Id pues y necedades predicad», / sino que les dio de la verdad la esencia).

no hay Imperio, pero aquí «Imperio» no es tanto una forma política como la expresión de esta justicia: el «Imperio» es aquello que tiene a todos *uno corde*, los liga con una cuerda, pero porque tienen un corazón. He aquí otra imagen dantesca. Si queréis ver la imagen de este concepto de Dante, el *uno corde*, visitad en Siena los frescos de Lorenzetti. Toda la ciudad está ligada por una cuerda. Representa que los ciudadanos están ligados por un corazón, tienen un solo corazón. Es un juego de palabras que se repite en la literatura medieval y que Lorenzetti representa maravillosamente en el gran fresco del Palacio de Siena.

Pero junto al Imperio debería estar la justicia fundada sobre la Caridad de la Iglesia. Entonces, iluminada por los dos soles juntos, distintos pero inseparables, la *civitas* puede ser buena, y es algo bueno. Sólo si los dos soles iluminan juntos. Y la Iglesia no ejercita la justicia de la *charitas*. Son, las de Dante, páginas, versos potentes contra el mercadeo que la Iglesia lleva a cabo, contra el mercado de las absoluciones, contra los anatemas, las excomuniones y los abusos que la Iglesia usa en su propio beneficio, sin seguir absolutamente la ley de la caridad, del amor, de la misericordia; de aquella misericordia divina que tiene su máximo ejemplo en el Paraíso, puesto que en el Cielo de Júpiter resplandece la estrella de Trajano, la de la justicia pagana, romana.

La primera profecía es por tanto: ¿Quién cambiará esta situación en la que no sólo los dos soles combaten entre ellos, no sólo están abstractamente separados, sino que ninguno de ellos realiza su propia tarea, su propia labor, ninguno de

ellos lleva a cabo la propia vocación? Ni el uno es verdadera justicia terrena ni el otro es misericordia. Se contradicen entre ellos, combaten entre sí y ninguno es ejemplo de aquello que debería ser la propia vocación.

Es preciso que venga alguien. No un suceso concreto sino una visión general. Llegará una fuerza, una energía, una figura —será el profeta— para expulsar a la «lonza maculat[a]»¹⁸, el lince de la lujuria y del fraude; al león¹⁹ de la soberbia y de la violencia (hay un maravilloso bestiario en la *Comedia*, aspecto que debería ser reconstruido); y a la bestia más peligrosa de todas, que es la loba²⁰, la bestia sin paz, la maldita loba, la bestia que nunca satisface su maldito deseo, que se amanceba y se prodiga con todos los vicios del hombre, con la envidia, con la avaricia, por su hambre sin fin; esa bestia «oscura» de pasiones «oscuras». No las pasiones gozosas, alegres —y me viene a la mente Spinoza—, sino las pasiones

18 Lonza: lince o pantera, símbolo, junto al león y la loba, de otros tantos pecados capitales; *Infierno*, I, 31-33: «Ed ecco, quasi al cominciar de l'erta, / una lonza leggera e presta molto, / che de pel macolato era coverta» (Y al comenzar la cuesta, / apareció una muy ágil y veloz pantera, / que de manchada piel se cubría...).

19 *Infierno*, I, 44-48: «ma non sì que paura non mi desse / la vista que m'appare d'un leone. Questi pareo que contra me venisse / con la test'alta e con rabbiosa fame, / sì que pareo que l'aere ne tremesse» (pero no tanto, que de pavor no me llenara / la vista de un león que apareció. / Venir en contra de mí parecía / erguida la cabeza y con rabiosa hambruna, / que hasta el aire como aterrado estaba...).

20 *Infierno*, I, 49-51: «Ed una lupa, que de tutte brame / sembiava carca ne la sua magrezza, / e molte genti fé già viver grame» (y una loba que por su flacura / cargada estaba de todas las hambres, / y ya de mucha gente entristecido había la vida).

«oscuras»: pasión por tener, por comer, poseer, envidiar; pasiones «oscuras» que *amorban* nuestra ciudad frente a las pasiones felices, en cambio, que estallan en el Paraíso.

No se ha dicho necesidad tan grande, especialmente por parte de las escuelas crocianas, como aquella de que el Paraíso sería aburrido. Al contrario, es lo más maravilloso, lo más regocijante, «hilarante»: es una explosión de *hilaritas*, de regocijo. *Hilarē* la luz de la Santísima Trinidad, decían los medievales; *hilarē*, la llamaban también los Padres Orientales. Ya no hay envidia, ya no hay ansia de poseer. El Paraíso es la anti-loba. Cierto, son peligrosos el lince y el león de la soberbia, pero la loba... ¡la maldita loba! Aquí hemos de sensibilizar el oído, porque también era una loba la de Roma, la de Rómulo y Remo. No era tan evidente, para aquella época, que la loba correspondiera a esta imagen de tremenda iniquidad.

Los lobos son los peores, pero los peores lobos son aquellos que se visten de pastores, los «Predicadores», pastores convertidos en lobos para el rebaño de ovejas y corderos. De ahí la gran invectiva de Pedro: «Pero la ignorancia no disculpará a aquellas ovejas locas²¹ que seguirán las chanzas». Atención, pueblo de Italia, de Europa, del mundo: no creáis que tendréis excusa por no saber, porque ignorabais que aquello que los Predicadores os decían eran fábulas, chanzas, pues no seréis perdonados. Si habéis sido ovejas locas y habéis seguido a los lobos travestidos de corderos, no seréis perdonados.

21 *Paraíso*, V, 79-80: «*Se mala cupidigia altro vi grida, / uomini siate, e non pecore matte*» (Si mala avidez otra cosa os grita, / sed hombres, y no locas ovejas...).

Y los peores lobos de todos son los florentinos. Recordad aquel maravilloso pasaje del canto XIV del *Purgatorio* en que pasa lista a los pueblos de Toscana: «*porci nel Casentino, botoli a Arezzo, cani rognosi ad Arezzo, volpi a Pisa e lupi a Firenze*»²². De los pueblos de su querida Toscana, los cerdos del Casentino son los mejores...

Pero veamos la profecía: vendrá el heredero del Águila del Imperio; vendrá quien liberará el Vaticano de papas y cardenales, pues sus pensamientos van a cualquier parte menos a Nazaret; porque se orientan hacia cualquier lado salvo al Oriente, que es Nazaret y es Francisco. He aquí la «profecía del Águila»: la imagen del Imperio, compuesta de infinitas luces, pero que habla como si fuera sólo una. La imagen del Águila en los cantos del *Paraíso* —los del Cielo de Júpiter— es una *ex pluribus*: está compuesta por infinitas luces y, aun así, habla *uno corde*.

SEGUNDA DIMENSIÓN DE LA PROFECÍA (PROFECÍA RELIGIOSA)

En la profecía religiosa, absolutamente ligada a la primera, encontramos lo más extraordinario de Dante, y es algo que debe reconstruirse con la máxima atención.

El punto principal de la profecía de Dante lo encontráis en el Cielo de los Espíritus Sapientes²³, donde destacan las

²² *Purgatorio*, XIV, 40-51. A medida que transcurre el río Arno por los pueblos de su valle, Dante define a los respectivos habitantes como puercos, perros, lobos, zorros.

figuras de Santo Tomás y San Buenaventura, que cantan respectivamente las alabanzas de dos grandes refundadores de la Iglesia, o aquellos que —preconiza Dante— pueden convertirse en el fundamento de una nueva Iglesia, es decir: Francisco y Domingo. Son cantos entretejidos de infinitos refinamientos, que hay que leer con suma atención, palabra por palabra, pero tras los que se puede reconstruir una gran profecía dantesca. Recuerdo brevemente de qué tratan.

Dos coros aparecen ante Dante. Música, danzas... (otro aspecto fundamental sería reconstruir la música en Dante, música que cambia continuamente del *Infierno* al *Purgatorio* y de éste al *Paraíso*, donde se convierte en música sinfónica nueva respecto a la música monocorde infernal). Aparecen dos maravillosos coros de danzas. De uno emerge la figura, la luz de Tomás, máximo representante de la orden dominica, que teje loores al fundador de la orden franciscana; él, dominico, en guerra toda la vida con los franciscanos en el callejón de las Pajas, en París; él, Tomás, ahora en el Cielo, canta las alabanzas al fundador de la orden franciscana. Del otro coro sobresale Buenaventura, el gran maestro de la orden franciscana y, como Tomás, docente en el faro de las universidades teológicas europeas de entonces, es decir, París; Buenaventura, que canta las alabanzas a Domingo, fundador de la orden dominica, de la orden de Tomás.

En realidad, no hay simetría. No sólo Tomás es el primero que habla, sino que su exposición es tres veces más amplia

que la de Buenaventura en el canto siguiente. Y además, en el cortejo que le acompaña, y que Tomás presenta, no sólo tenemos en primer lugar a Alberto²⁴ —para Dante casi a la altura de Tomás en importancia teológica— sino que tenemos a Salomón —el más sabio de todos— y también al místico por excelencia, Dionisio Areopagita, el Pseudo Dionisio Areopagita.

O sea, tenemos al maestro de sabiduría y al maestro de mística. Y Tomás habla tres veces más que Buenaventura.

Por lo tanto, Dante dice: mis maestros en teología son Tomás y Alberto, pero el verdadero Oriente al que la Iglesia debe mirar es Francisco. Domingo no estará en el Empíreo, Francisco sí. Como en Giotto: es Francisco. Ambos necesarios, Francisco y Domingo, pero en absoluto indistintos.

Todo el *Paraíso* debe leerse así. El Paraíso no es «una luz», no es la Jerusalén celeste del Apocalipsis, donde desaparecen las diferencias. Al contrario, es el lugar donde cada rostro puede verse *sub specie aeternitatis*. Ésta es la *grandezza insuperabile* del Paraíso dantesco. Y Dante subraya con extremada consciencia este rasgo, porque a menudo interroga a sus interlocutores: pero ¿cómo es que estáis en lugares diferentes? ¿No deberíais ser todos una luz?

No, cada uno ocupa su lugar. Lo que caracteriza al Paraíso es que estas diferencias ya no producen ninguna envidia. Todos somos perfectamente beatos, de nosotros mismos y de los otros, allí donde estamos. Y nuestro rostro específico,

24 San Alberto Magno (1193-1280), filósofo y teólogo escolástico de la orden de los dominicos, maestro de santo Tomás de Aquino y uno de los primeros en introducir a Aristóteles.

singular, es inmutable. Hemos alcanzado nuestra perfección, somos *ενέργεια* [*energheia*] y, por lo tanto, en *αργία* [*arghia*], en paz. Ésta es la belleza del Paraíso²⁵: perfecta distinción de cada figura en la unidad, *una ex pluribus*, como la luz del Águila²⁶. Y haber conseguido expresar esta rotunda distinción en la más perfecta unidad es un absoluto milagro poético que Dante logra sólo en el *Paraíso*.

Y entonces está claro que Dante dice: Tomás es el primero, es el teólogo de mi época, pero el nuevo fundamento que la Iglesia debe asumir, la esperanza de esta *renovatio, ab imis fundamentis* de la Iglesia, es Francisco. Francisco con Domingo.

Y llegamos al escándalo —entre comillas— cuando los maestros Tomás y Buenaventura presentan las dos últimas luces. Es un pasaje demencial, como toda la *Divina Comedia*: una de aquellas obras que de veras «*han posto mano Cielo e terra*». Tomás señala la última luz de su cortejo: Siger, Sigerio de Brabante. ¡¿Sigerio?! Un contemporáneo suyo diría: ¡se ha vuelto loco! Tomás había pasado toda la vida intentando quemarle. A él y a sus libros. A ese mismo Sigerio, la última luz, colocado a propósito en extremada evidencia: todo un terceto para él²⁷.

«*Invidiosi veri*»: ¡a saber qué significa este «*invidiosi veri*»! Por lo pronto, son «*veri*», son verdaderos, eso está

²⁵ *Paraíso*, XXXI (empíreo, cándida rosa, asamblea de beatos).

²⁶ *Paraíso*, XX.

²⁷ *Paraíso*, X, 136-138: «*essa è la luce eterna de Sigieri, / che, leggendo nel Vico de li Strami, / silogizzò invidiosi veri*» (ésa es la luz eterna de Siger, / quien, enseñando en la calle de las Pajas, / silogizó envidiadas verdades).

claro. En esta traducción que he hojeado de Pezuela²⁸, como en tantos otros comentarios²⁹, ese «*invidiosi veri*» es interpretado como si Dante negase a los verdaderos. Y no, no puede ser, porque los «verdaderos» son sólo verdaderos. En cuanto a envidiosos, ¿envidiosos por qué? Por lo pronto, Sigerio está en el Paraíso —no debemos olvidarlo— aun habiendo sido condenado exacerbadamente por averroísmo radical. Pues, aun así, Dante lo coloca en el Paraíso.

A Tomás le toca cantar las alabanzas de Sigerio. Es más, le toca cargar con Sigerio, llevarlo en su coro, proponerlo como última luz. Y ésta es la luz que provoca «*invidiosi veri*».

A mi entender, hay solamente una explicación que puede sostenerse y que es coherente con otros modos en que Dante usa el término *invidere*: por un lado, que estos «*veri*» son efectivamente «verdaderos» y, por supuesto, que Sigerio ha silogizado bien. Todos sabemos que Dante en su juventud, con su amigo Cavalcanti, había sido averroísta, y averroísta convencido. Por lo tanto, reconoce que el silogismo, como decía Aristóteles, es la base del raciocinio humano; que Sigerio es docto en el silogismo; y que el silogismo es verdadero.

Por otro lado, este «*invidiosi*», ¿por qué? ¿Porque han sido envidiados? Puede ser. ¿Porque alguien la ha tomado con Sigerio —el mismísimo Tomás—? También puede ser. ¿Porque han envidiado sus verdades silogísticas...?

²⁸ Versión castellana de Juan de la Pezuela, 1879.

²⁹ *Invidiosi* ha sido traducido directamente como envidiosos, envidiados o falsos: *Paraíso*, X, 136-138.

A mí me gusta otra interpretación: estas verdades eran verdaderas y él ha silogizado bien, pero son verdades que no permiten ver en profundidad, hasta el fondo, no permiten «*ficcare lo sguardo entro l'eterno consiglio*». No dejan de ser verdades «naturalísticas», racionalístico-naturalísticas, y no tienen potencia para «escudriñar hasta el fondo»... Para esto será necesario Francisco, será necesario Dionisio. Será necesaria la gran tradición mística. Y, no obstante, Tomás reconoce, re-conoce, la magnitud de Sigerio.

En la otra parte, en paralelo, Buenaventura concluye presentando a Joaquín. ¡Joaquín?!

La orden franciscana se había empeñado, entre finales de siglo trece y del siglo catorce, en una lucha intestina acérrima contra las corrientes joaquinistas³⁰. Los orígenes y el desarrollo de la orden franciscana estaban confusamente entremezclados con el origen y el despliegue del joaquinismo, que consideraba fundamental la profecía de Joaquín de Fiore en el contexto franciscano. Buenaventura, que había sido el primero en involucrarse en esta lucha contra las corrientes joaquinistas, reconoce a Joaquín «*di spirito profetico dotato*». Resulta una alabanza increíble: Buenaventura reconoce en Joaquín el «espíritu profético» cuando había puesto todo su empeño, todos sus esfuerzos, en negar, desde dentro de la propia orden franciscana, que Joaquín estuviera dotado de espíritu profético. En definitiva, nos encontramos

30 *Paraíso*, XII, 141: «*Rabano è qui, e lucemi dallado / il calavrese abate Giovacchino / di spirito profetico dotato*» (Rábano está aquí, y luce a mi lado / el calabrés abad Giovacchino / de espíritu profético dotado).

con la negación de aquello que Buenaventura había representado en vida.

En el *Paraíso* de Dante, Buenaventura reconoce a Joaquín como Tomás reconoce a Sigerio. Tomás, que es representante de la Escolástica, y por tanto también de la potencia del razonamiento del discurso, reconoce que Sigerio, su gran adversario, sabía silogizar. Al otro lado, Buenaventura, en primer lugar franciscano, representante del anti-aristotelismo y, como tal, adversario de los dominicos y de Tomás; Buenaventura, que además había combatido la tendencia joaquinita, corriente que los franciscanos tenían en el interior de su propia orden, reconoce a Joaquín.

¿Qué significa todo esto? ¿Qué profecía subyace en estas extraordinarias indicaciones?

Ante todo, Dante, al final del canto XIII, nos dice con brío popular: humana gente, cuidaos bien de no juzgar. El Juicio, con mayúscula, no os pertenece:

Non creda donna Berta e ser Martino,
per vedere un furare, l'altro afferrare,
vederli dentro al consiglio divino;
ché quel può sorgere, e quel può cadere.

[No se crean Doña Berta y Ñor Martino
Aunque vea a uno dar y a otro embolsarse,
De ambos el fallo penetrar divino;
Que aquél puede caer y éste elevarse.]

No juzguéis aquí en la tierra. Quién tenía razón y quién estaba equivocado entre Tomás y Sigerio; quién llevaba la razón entre Buenaventura y Joaquín: eso no lo decidís vosotros. El Juicio último lo dicta Él. Así que no juzguéis. Sí, tenéis la obligación de tomar parte, ¡en rigor nadie juzga más que Dante! Pero siempre con reserva pues vuestro juicio no será nunca el Juicio último. Las vuestras serán siempre conjeturas. Conjetura la de Tomás, la de Sigerio. Conjetura la de Buenaventura, la de Joaquín. Conjeturas...

Es una idea que nace con Dante y luego se despliega en el Humanismo florentino; la encontramos teorizada en Cusano, el gran Cusano; también la reencontramos en Pico y en Ficino... La reencontramos en todos los intentos del Humanismo florentino por «conciliar»: aristotelismo y platonismo, mística y silogismo... Pero la idea nace en Dante. Y entonces entendemos que Dante, incluso con sus asperezas aún medievales, podía ser el poeta del Humanismo florentino; entendemos el porqué de aquellas grandes ediciones o de las grandes ilustraciones de Botticelli.

¡Conjeturas! Respecto al Juicio divino, tened por seguro que las vuestras no pueden ser consideradas más que conjeturas. Ciertamente, esto no os exime de juzgar. Es más, debéis tomar partido, debéis denunciar los males, debéis ser profetas, si tenéis la vocación, y sin callar nada de aquello que habéis visto. Pero siempre conscientes de que nuestras contradicciones, aquello que a nosotros nos parece la contradicción más insuperable en el Juicio divino, puede ser re-conocida y re-conciliada. Así, Tomás y Sigerio. Así, ¡y aún más!, Tomás y Joaquín.

Atención —el arco se despliega entre Tomás y Joaquín—, porque la contradicción suma no es tanto entre Tomás y Sigerio, que es una contradicción en la escuela, cuanto entre Tomás y Joaquín; es el racionalismo, el aristotelismo tomista, el que supone la máxima contradicción respecto al profetismo joaquinista. Por lo tanto, en el discurso de Dante se tensa el arco, se tensa la cuerda justo hasta el extremo. Y Dante dice: ved cómo se puede tensar la contradicción sin romperse. Aquello que a nosotros nos parece la contradicción más insuperable puede ser re-conocida y re-conciliada.

Esforzaos —he aquí el profeta: ¿qué debéis hacer vosotros, a quienes hablo?—, esforzaos, intentad proceder en esta dirección. Allí donde veáis la contradicción más insuperable, intentad ver la analogía. Nunca os detengáis en el contraste inmediato, trabajad para hallar la analogía. La máxima contradicción puede permitir la comparación, puede permitir la analogía. Este discurso, en mi opinión, es formidable también desde el punto de vista filosófico.

¿Cómo hace posible Dante esta analogía? Sólo dice que Sigerio está con Tomás. No explica discursivamente cómo Tomás y Sigerio, o aún peor, Tomás y Joaquín, puedan estar juntos. Es verdad, pero —he aquí el profeta— da estas indicaciones formidables sobre las que trabajará teóricamente, repito, el gran Cardenal de Cusa, el Cusano, el más grande filósofo del *Quattrocento* europeo.

No os detengáis en la constatación de la contradicción y «silogizad». Aunque ciertamente no bastará el discurso, no bastará la razón, pero está Francisco, está la *charitas*, que pue-

de venir en vuestra ayuda en este esfuerzo de unificación de los opuestos, de *concordia oppositorum*. Vosotros debéis moveros en esta dirección, que es la dirección opuesta en que se mueve la Iglesia, que divide, que excomulga, que anatemiza... Y es la dirección opuesta en que se mueven los poderes políticos, que se dividen, que no hacen Imperio, que contradicen la figura del Águila. Los dos poderes, ambos soles —aquellos que debieran ser soles—, se mueven en dirección opuesta a la que se indica en el Cielo de la Justicia, en el Cielo de los Espíritus Sapientes, donde la sabiduría consiste en encontrar la vía de la analogía.

Analogía en la diferencia —hay que ver la diferencia—, porque ésta —repito— en ningún momento ha desaparecido. Está clarísimo que Dante identifica diferencias profundas entre Tomás y Buenaventura. Incluso de valor. Establece una jerarquía de valor entre ellos. Así como entre Francisco y Domingo. Pero el esfuerzo de nuestro intelecto, si es sostenido por el *amor*, si es sostenido por la *charitas* —pues el intelecto de por sí vería solamente la contradicción—, puede encontrar la analogía, puede encontrar la comparabilidad, puede encontrar una unidad superior.

Ésta es la profecía religiosa, y yo diría que se convierte casi en una profecía filosófica: indica un camino que es posible recorrer entre la sabiduría querúbica³¹ —dominicos, Domingo— y el «*affluato amore*»³² —de los serafines—, el amor, la

31 *Paraíso*, XI, 37-39: «*L'un fu tutto serafico in ardore; / l'altro per sapienza in terra fue / di cherubica luce uno splendore*» (Uno seráfico fue en el ardor; / el otro por sapiencia fue en la tierra / de querúbica luz un resplandor).

32 *Paraíso*, XXVIII, 40-45.

charitas ardiente de Francisco. Ciertamente, es más sencillo verlo entre Francisco y Domingo, fundadores, que en sus respectivas escuelas. Ya reconocían Tomás y Buenaventura que tras esas dos grandes figuras se iniciaba la decadencia.

En esto Dante es verdaderamente un clásico: el tiempo siempre tiende a corromper. Esta tonalidad clásico-pagana, fortísima en Dante, no se encuentra en el cristianismo de los orígenes, donde era *in melius*: terminada la crisis del siglo y perdida la esperanza de una llegada, de una *παρουσία* [*parusía*] inminente, la filosofía de la historia cristiana se desarrolla en términos cada vez más evidentemente progresistas. Así es en Eusebio, así en Ambrosio, así también en Agustín³³. *In melius*, porque esto justifica la presencia y la fuerza de la Iglesia que nos conduce *in melius*.

En Dante no hay esta tonalidad. En Dante hay una tonalidad fundamentalmente pagana: el tiempo corrompe, el tiempo corroe. El *tempus* es *edax*³⁴. Pero permite la renovación. Allí donde nace Francisco, donde nace Domingo, siempre es posible la renovación, siempre es «ahora». Esta dimensión escatológica del tiempo es típica también de la profecía. «Ahora» es el *ἔσχατον* [*eschaton*]³⁵: Tú, cristiano, debes considerar que «ahora» Domingo y Francisco pueden renovar la Iglesia. Y debes actuar para que suceda «ahora». Porque es «ahora» cuando viene el Señor y te sorprende

33 Algunos de los Padres Occidentales: San Ambrosio de Milán (†397), Agustín de Hipona (†430), San Eusebio de Cesarea (†340).

34 De *tempus edax rerum*, *tempus è edax*: el tiempo è distruttore.

35 *Eschaton*: el fin del espacio y del tiempo humanos.

como un ladrón nocturno. Debes estar preparado. Ésta es la tonalidad del profeta y la concepción de su tiempo, una concepción escatológica del tiempo: el tiempo toca siempre a su fin. Cada momento es siempre el último.

Aquí hay que trazar de nuevo un arco: esta vez entre Dante y Savonarola. Savonarola desde este punto de vista es totalmente dantesco, retoma *in toto* el sentido de la profecía dantesca. Como cuando en las grandes *Prediche sopra Aggeo* dice al pueblo florentino: ¿vosotros decís que tenéis tiempo? ¡No tenéis tiempo! ¡Ahora es el tiempo! ¿Vosotros decís que os convertiréis mañana? ¡Ahora os tenéis que convertir! ¡No hay más tiempo! Está clarísimo también en Dante: ¡ya no hay tiempo! Lobos, perros, cerdos: convertíos, ¡no tenéis más tiempo!

Ésta es la tonalidad de la profecía religiosa y, como habéis entendido, también de la profecía política dantesca.

PRIMERA ACOTACIÓN

Dante profeta no tiene nada que ver con el μάντις [*mantis*], con el «profeta» en el sentido griego del término, está claro: no hay ningún ensimismamiento. Dante no es un trámite, un puro pasaje de la voz del dios, ni un medio sustancialmente pasivo. Es lo opuesto.

He subrayado que Dante es llamado a un fatigoso y largo viaje del que debe hacerse totalmente partícipe, que debe soportar, que debe probar a *tollere*, a resistir. Y a menudo, no es capaz. Llega a caer como un cuerpo muerto y a resurgir

casi misteriosamente. Justo en el inicio de su viaje, frente a la imagen del pecado más peligroso, frente a Pablo y Francisca, no aguanta. A menudo no resiste y ha de ser sostenido por quien lo acompaña. Por lo tanto necesita de guía, necesita aprender; el suyo es también un *bildungsroman*. Necesita una educación, hasta tener la capacidad suficiente para *intuere*. Por lo tanto es profeta, pero en una acepción por la cual el profeta, weberianamente, asume por completo la responsabilidad de aquello que cree verdadero y la responsabilidad de predicarlo, *praedica verbum*.

Es cierto que Dante no interpreta en primera persona. Son sus guías los que poco a poco van interpretando. Dante pide, pregunta. Es una relación continua entre discípulo y maestro. Dante pide y los guías, según su propio poder, responden. Porque Virgilio muchas veces dice: mira, te responderá otra que puede más que yo. Y tampoco Beatriz es el último guía, porque está Bernardo³⁶, que es la imagen del perfecto amor, τελεια αγάπη [*teleia ágape*], imagen evangélica del perfecto amor. Aunque en este itinerario nada se pierde. Verdaderamente es siempre un juego de *aufhebung*, nada se pierde. El *indiarsi*, el *inluiarsi*, no significa que se aniquile lo precedente.

Al final, el *Paraíso* es la cántica más política, donde está la invectiva más política, más feroz. Por lo tanto, la pasión política es recolocada en un nivel superior. Nunca se pierde; es

36 San Bernardo de Claraval (1091-1153) es, cronológicamente, el último de los Padres de la Iglesia.

más, se acrecienta, se vuelve cada vez más consciente de sí, cada vez más fuerte. Esto es extraordinario.

Dante, en fin, no es profeta porque interprete o no en primera persona (también se podría argumentar que es Dante quien habla por boca de Pedro, de Beatriz...). Dante es profeta porque escucha —su actitud fundamental—, escucha y repite: que sepas que tú deberás repetir, pon atención, mantente bien despierto porque tú deberás repetir todo aquello que has visto, todo aquello que has aprendido. Tendrás que saber repetirlo. Ésta es tu responsabilidad suprema. Dante, es cierto, no interpreta, pero adquiere estas interpretaciones y, de estas interpretaciones, habrá de ser el profeta.

Sin embargo, toda esta historia es inconcebible en el contexto dantesco sin la «llamada» —el *beruf*— en el sentido verdadero del término: no oficio y profesión, sino vocación. Sin la llamada, todo este itinerario de Dante *in Deum* y *a Deo in rem* sería inconcebible. Está claro que hay un elemento propiamente religioso, no hay duda alguna. «El poema es sacro», pero es sacro no sólo por su contenido, sino porque ha sido «llamado», ha sido «vocato» y sin la vocación no habría podido subsistir. El hecho de que Dante no hable en primera persona indica que está siempre muy atento a no ser acusado de soberbia, que es exactamente *hybris*, porque *ὑπερ* [*hyper*] y *super* son la misma cosa. La *hybris* ha de ser traducida como soberbia —la misma, idéntica palabra—, no como prepotencia. Dante es muy cuidadoso con esto porque de otro modo su poema sí se resolvería en su propia inmanencia, la de la criatura que Dante es.

Los soberbios son otros: el soberbio es Farinata³⁷, el soberbio es Ulises³⁸. Ésos son los soberbios, es decir, los que no deben nada, los que no tienen deudas, débitos: *de-habére*. Ulises, que parte y descuida el «débito amor que a Penélope debía»³⁹. El débito. Los soberbios son aquellos que consideran que lo tienen todo y que no deben nada a los demás. Son los Farinata, los Ulises.

Los otros, en cambio, están en el Paraíso. Todos los espíritus del Paraíso «deben» los unos a los otros.

Y el juego, ¿cuál es? El del reconocimiento recíproco continuo entre —famosos versos⁴⁰— el amor seráfico de Francisco —«*l'un fu tutto serafico in ardore*»— y la luz querúbica de Domingo —«*l'altro per sabiduría in terra / de cherubica luce uno splendore*»—. La luz de la «sabiduría en la tierra» y el «ardor seráfico» han de estar unidos. Uno, el elemento de la sabiduría, del silogismo, está ligado a la tierra, mientras que el otro, el amor... Pero hay que unirlos.

El «tres» es sustancial. La forma —un crociano diría la «forma»— es sustancial en este discurso. «Quien va solo, va

37 *Infierno*, X, 32.

38 *Infierno*, XXVI, 56.

39 *Infierno*, XXVI, 93-96: «*né dolcezza de figlio, né la pietà / del vecchio padre, né 'l debito amore / lo qual dovea Penelope far lieta, / vincer potero dentro a me l'ardore / ch' i' ebbi a divenir del mondo esperto / e de li vizi umani e del valore*» (ni la dulzura del hijo, ni la piedad / del viejo padre, ni el debido amor / que debía a Penélope hacer dichosa, / vencer pudieron dentro de mí el ardor / que tuve de hacerme del mundo experto / y de los vicios humanos y de su valor).

40 *Paraíso*, XI, 36-39.

con el demonio»⁴¹, decían los medievales. Por lo tanto, ningún verso puede ir solo. Debe ir encadenado. Pero cuando van dos, van tres, porque son tú, el otro y la relación, el espíritu. De modo que deben ser «tres». Y este «tres» debe «proceder»: cada vez un paso, más allá de los tres, y adelante... No puede concebirse la *Comedia* con una forma que no sea ésta. No existe otra forma para Dante si quiere expresar este concepto teológico. Por tal razón, la forma es sustancial en Dante.

¿Por qué habría de construir tercetos si no tuviera esta idea? En ese caso iría por libre. Si no tienes esta idea en la mente, no estás sujeto a nada ni lo construyes así... En cambio, debes ser tú, el otro y el espíritu: Virgilio, Dante y el espíritu; o, Beatriz, Dante y el espíritu. Beatriz, Dante y el espíritu te hacen proceder. Y este proceso es un don sobrenatural: es *infinita conversio*. Es la sustancialidad de la «forma» dantesca con el concepto. *Rem tene, rima sequentur*⁴².

Aquí se insinúa otra idea: el camino de Dante está providencialmente definido. Esto no excluye en absoluto el *travel*, el *trabajo*, etcétera; muy al contrario: su inclusión vuelve aún más responsable a Dante. Debo seguir un camino que Dios ha establecido, aunque haya de seguirlo yo. La responsabilidad es mayor si mi fallo es el fallo de un diseño divino. En cierto modo, mi camino me compromete más si es un camino de vocación.

Así, el camino de Dante, sus versos, es exactamente eso: que él se trabaja el camino ¡y qué camino!: esta cadena de

41 «Chi va da solo va col demonio.»

42 De *Rem tene, verba sequentur*.

versos, de tercetos, que debe simbolizar la cadena del ser. Es decir, todo se sostiene. Incluso y a pesar de las contradicciones comprendidas en este poema, por muy lacerantes que sean, todo se mantiene. Y la poesía debe mostrarlo inmanentemente, cierto, en su forma concreta, real, la que tú escuchas, la que tú lees, la que tú tocas. No es un concepto.

He aquí la magnitud del Poema, que es absolutamente única en la cultura medieval, pues una afirmación tan estrepitosa de la dignidad y el valor de la poesía es incomparable. Porque aquí es la poesía, no el concepto del discurso, la que consigue mostrar esta cadena del ser tal como podemos imaginarla, incluso aunque nuestra fantasía no tenga la potencia de transformarla en verdadera, en auténtica imagen, aunque sí puede llegar a «intuir» esta cadena del ser tal y como es en la mente de Dios. Porque nuestra mente es «rayo de la mente» divina.

SEGUNDA ACOTACIÓN

Volvamos a aquel paso, en el Cielo de Júpiter, sobre Sigerio. Cuando Tomás se dirige a la última luz de su coro y dice:

essa è la luce eterna di Sigieri,
che, leggendo nel Vico de li Strami [en la Sorbona, en París],
sillogizò invidiosi veri⁴³.

⁴³ *Paraíso*, X, 136-138.

Admitiendo que sea justa mi interpretación, estos «veri» no ven, y no ven porque no pueden convencer a la verdad. Inmediatamente después, al principio del siguiente canto:

O insensata cura de' mortali,
quanto son difettivi silogismi
quei che ti fanno in basso batter l'ali!⁴⁴

[¡Oh insensato afán de los mortales,
cuán defectuosos son los silogismos
que os llevan a batir tan bajo las alas!]

Defectuosos. Son silogismos que te hacen viajar solamente en horizontal, bajo; que te hacen batir las alas, no para volar alto, sino para volar sólo a ras de suelo. «*Difettivi silogismi*»: no dice falsos. Defectuosos, o sea, incompletos. ¿Qué les falta a los silogismos? ¿Qué le falta a la fuerza del silogismo que, sin embargo, no es suficiente para que Dante llegue a negarlos?

Aristóteles, el maestro de aquellos que «saben», ha enseñado los silogismos como forma fundamental de razonamiento. Pero, para Dante, son «*invidiosi*», no hacen ver. ¿Por qué? ¿Cuál es su defecto? Es justo la incapacidad de llevarte a lo alto, aunque tengas alas. La razón es una fuerza, es una energía; la razón te permite superar tu ser «perro», «cerdo», pero no te eleva. Tienes alas, pero el silogismo, el razonamiento, sólo te hace batir las alas aquí abajo.

44 *Paraíso*, XI, 1-3.

Y entonces, ¿qué hace el poeta? Algo absolutamente consciente en Dante: se apropia del lenguaje bíblico e inventa su fantasía. Su fantasía es capaz de crear imágenes que elevan, que te hacen «arder de amor». Ésta es la fuerza de la imagen poética, la virtud y la energía de la poesía en Dante, lo que la hace comparable al lenguaje profético bíblico.

Y Dios, cuando se dirige al hombre, justamente porque conoce sus límites, se dirige a él poéticamente. Para despertar a este hombre, caído, es necesario el lenguaje de sus profetas, es preciso usar la imagen, la metáfora, la similitud, todo aquello que «mueve». El silogismo en sí no mueve.

En este sentido, no hay contradicción entre hablar *apertis verbis* y hablar por imágenes. También la profecía bíblica habla a través de imágenes, precisamente porque debe hablar a «todos». La fuerza de la profecía bíblica reside en que habla en lenguaje poético. El *vate* comunica en la medida en que comunica con todos y, justo porque se dirige a todos, debe hablar por imágenes. Lejos de contradecirlo, las imágenes son inmanentes en el lenguaje profético. Y, justo porque se dirige al pueblo en cuanto profecía –responsabilidad y deber de ser entendido por todos–, debe usar las similitudes. Porque ése es el lenguaje que el pueblo comprende, el que afecta al pueblo y a partir del cual el pueblo puede iniciar su peregrinaje.

De modo que la imagen es elemento consustancial al lenguaje profético, mientras que el lenguaje discursivo filosófico no podría convencer. El elemento de convicción opera en el lenguaje profético-poético. Dante apela a todo el sentir, no apela sólo a la razón, *mueve*.

Decía Aristóteles: «el pensamiento nada mueve, son los ángeles del Cielo los que mueven, el *motor inmóvil* nada mueve (si mueve es porque atrae todo)». Y aquí es el profeta quien habla para mover, como los ángeles que mueven los diferentes Cielos. Y por lo tanto el lenguaje de la imagen, el uso de la imagen, de la metáfora, de la similitud... es esencial para la profecía, justamente para que haya profecía.

Dicho esto, la adquisición de la «fuerza racional» del si-logismo es esencial en el itinerario de Dante. Porque la vía exclusivamente mística, sin la «razón», conduciría al final a entender aquel *inluiarsi* como un aniquilar la propia dimensión inmanente, humana, criatural. Exactamente, sería el cumplimiento del discurso eckhartiano, de la mística dominica y eckhartiana, que contradice totalmente la mística franciscana, la mística del *Canto de las Criaturas*⁴⁵.

TERCERA ACOTACIÓN

Para la *Comedia* yo no usaría el término *exempla* ni ejemplar. Se cultivaba mucho por entonces este género literario y muchos han intentado comparar la *Comedia* con otros grandes poemas medievales; incluso con poemas de la tradición islámica, como hizo Asín Palacios, etcétera. Pero, a mi juicio, están completamente desacertados en esas comparaciones

45 *Cantico delle creature*: considerado la expresión más completa y lírica del alma y de la espiritualidad de Francisco y el primer poema en la lengua italiana (1225-1226).

porque falta un elemento fundamental. Y es que en Dante —y lo ha explicado de forma definitiva Auerbach— todo es figura, historia y figura. El *exempla* propone modelos y no hay ningún modelo en Dante, son todos de carne y hueso.

Incluso en el Empíreo, con Bernardo, cuando Dante clava la mirada, «*ficca lo sguardo*»; cuando, en la cima, llega a ver dentro de la mismísima Trinidad, ve la imagen del «hombre». Es el último canto del *Paraíso*, donde se «*inluia*», se ensimisma tanto que se pierde, que viene a menos definitivamente. Pues bien, lo último que ve es nuestra imagen, el «hombre»⁴⁶.

Es todo figura. No hay parangón con ninguna de las grandes épicas medievales, donde en cambio todo es ejemplar. Aquí todo es historia, todo es encarnación. Dante sólo se explica en la más convencida adhesión al dogma de la encarnación: el *logos* se hace carne. Todo discurso debe hacerse carne. Y la poesía hace esto. Y el lenguaje profético es esto: hacerse carne del *logos*. Éste es el motivo por el que Dante sigue siendo tan fundamental en nuestra época contemporánea. Desde Pound a Eliot... Lo poético es esto: o es carne o no «es».

Hay un número, hay un ritmo, que debe conmoverte, que debes sentir. Y después razones, pero antes has de sentirlo. Lo sientes y lo razones.

Saber en el sentido del *sapere*⁴⁷: esto es la poesía. Te hace «saber» en el momento en que tú la tomas, en que sientes su

46 Nota del autor: Dante se despertará en Florencia para empezar a contar la profecía.

47 Del latín *sapere*, de *sapio*: tener inteligencia; tener buen gusto.

«sabor». Ésta es la poesía. Algo imposible para el silogismo: ¿qué sabor tiene el silogismo? En cambio, cuando leo a Tomás, cuando veo las figuras de Francisco y de Domingo..., ahí es todo sabor, figuras: estos dos caballeros, estos dos atletas, como los Apóstoles de Durero, ¡se me vienen encima...!

No tiene sentido plantearse si la profecía dantesca se realiza o no. Se convierte —ésta es su importancia— en elemento fundamental para explicar el desarrollo del Humanismo italiano, por tanto del Renacimiento y, por tanto, de la cultura europea moderna. La idea que he explicado, y que extraigo principalmente de los cantos centrales del *Paraíso*, los del Cielo del Sol —el Cielo de los Espíritus Sapientes—, es, en mi opinión, una profecía, porque ofrece a nuestro pensamiento, a nuestro ser, una orientación general. La resumo de nuevo.

Vosotros no habéis de superar la contradicción en el sentido de anularla, porque el mundo en la tierra es *civitas peregrina*, por eso la contradicción existe. Existe entre Tomás y Buenaventura, entre Sigerio y Joaquín. Existe. Pero vosotros podéis sostenerla.

¿Cómo?

Uno: si razonáis sobre el hecho de que vuestra esencia histórica nunca podrá ser el juzgar. Es decir: ninguna *hybris*.

Dos: que vuestra mente, si es sostenida por *charitas*, por el amor, es capaz de comparar incluso aquello que se presenta en lo inmediato como absolutamente contradictorio. Esforzaos también por comparar aquello que os parece opuesto. Practicad *concordia oppositorum*. Los opuestos son opuestos, pero ¿quién os ha dicho que no puede haber una concordia

entre los opuestos, que no pueden ser comparados? Esforzaos en esta dirección.

Analogía. Éste, además, es un discurso de la analogía.

Naturalmente, para quien considera que su juicio es la «verdad», éste será el discurso del relativismo. Tanto Tomás como Buenaventura tienden a la «verdad». La virtud de Tomás y de Buenaventura está en tender hacia la «verdad». Pero la «verdad» no puede ser una posesión. Ni de Tomás ni de Buenaventura.

Es Llull, Ramón Llull, quien se aproxima de veras a Dante; el único personaje, más o menos de la época, que yo colocaría junto a Dante desde este punto de vista; el único que habría tenido la osadía de no colocar a Saladino, Averroes o Avicena en el Infierno. Es Llull, franciscano, porque no hay duda de que mira a Francisco, hacia el Oriente.

Tú dices Asís. ¡No!, deberías decir Oriente. ¿Dónde nació Francisco? En Asís. ¡No!, deberías decir «en Oriente»⁴⁸. Es allí donde nace el sol que da esperanza a la Iglesia, que da esperanza al mundo.

Pero el sol, en su recorrido, se conjuga y se une con el lugar donde ha nacido Domingo.

Éste es el arco: desde el Oriente, que es Asís, que es Nazaret—pues Asís es Nazaret en la mente de Dante y, por tanto, es el Oriente—; hacia el otro extremo, porque el sol, lejos de

48 *Paraíso*, XI, 52-54: «*Però chi d'esso loco fa parole, / non dica Ascesi, ché direbbe corto. / ma Oriente, se proprio dir vuole*» (Sin embargo quien de ese lugar hable / no diga Asís, que quedaría corto, / mas Oriente, si con propiedad quiere).

ponerse, se desposa con la otra parte, con Domingo; se con-
juga con Domingo, que nace al otro lado del mundo.

Ésta es una profecía. Profecía que permanece abierta sobre la escena europea, que sigue hablándonos, diciéndonos: probad a sostener la contradicción; probad, cuando veáis una contradicción, a no decir quién tiene razón y quién se ha equivocado, y a no eliminar entonces al que consideráis equivocado. Probad a pensar que vuestras ideas son conjeturas. Eso sí, conjeturas de la verdad, no mercaderías, sino conjeturas de la verdad relacionadas con la verdad, aunque entendiendo que la «verdad» es común, que no es ni mía ni tuya, precisamente porque es común. Probad a trabajar en esta dirección.

El profeta da imágenes, da figuras a esta idea para evitar silogismos en torno a ella. Éste es el esfuerzo de la poesía que se con-
juga con el esfuerzo de la filosofía, de la teología, y crea esa combinación inextricable de filosofía-poesía-teología que es exactamente Europa, que es nuestro lenguaje, nuestras obras, siempre. Sin confusión entre ellas, por supuesto, pero también inextricablemente conexas.

DANTE PROFETA

Juan Barja

Ha hablado Massimo Cacciari, en su intervención, de esa verdadera profecía encarnada en que se ha convertido la *Comedia*; profecía en la cual y por la cual el tiempo va encontrando cumplimiento tan sucesivo como simultáneo sobre el suelo que son los propios versos. Querría por mi parte, desde el punto de vista de la poesía, realizar el intento de pensar qué nos quiere decir ese cumplirse sobre *el espacio de los propios versos*. Massimo señaló la relación entre lo que es la profecía (un emitir lo visto, hacia adelante) y aquello que es el *proferir*: la acción de llevar hacia adelante; ese *fero* latino, que es la verdadera labor del poeta —más aún, del poema: su labor—. La labor que sería, por lo tanto, un *proferir* aquello que se ha visto en tanto que quizá, y muy estrictamente, realizado. En efecto, es ahí fundamental entender y aceptar que en la *Comedia* el tiempo ya se encuentra realizado —entera y totalmente realizado— y que el texto lo ha hecho —se

ha cumplido— escatológicamente, al menos si se lee —si se actúa— desde el punto de vista que le es propio a lo poético mismo en cuanto tal. Poesía, pues, ya realizada, y profecía siempre realizada, profecía perfecta, pese a su inicio en una selva oscura (quiero hablar aquí de *poesía*, de la materialidad de la palabra); selva que sin embargo, a mi entender, no se despeja, no se aclara nunca, nunca deja de ser aquella selva: la materialidad misma de ese texto es lo que va avanzando como tal. Esa selva que luego, todavía en el centro de lo que aún es el siglo diecinueve, vamos a reencontrar en Baudelaire (al igual que en Fauré, a su través), en su poema de las «Correspondencias».

Otra de las palabras esenciales que ha empleado Massimo Cacciari es la presencia de un *silogizar*, poner un argumento junto con otro, lo que ahí equivale a un *com-poner*; no sé si ha mencionado exactamente la palabra latina *compositio*, pero sí ha mencionado el *contrapunto*, como la palabra *contracanto*; quizá incluso podríamos pensar que ahí radica la *contrapalabra* (*Gegenwort*) de la que habló posteriormente Celan. En efecto, pues en este texto se empieza *in medias res*, en una selva, y una selva boscosa que es ya la selva de la misma vida, selva que se mantiene—inextricable— porque es la selva misma de los versos que se van ahí entremezclando, al igual que en medio de la selva se entremezclan árboles y plantas, esos mismos que, dicho en castellano, no nos dejarían ver el bosque: lo repetimos, un todo inextricable. En el mismo sentido, se ha señalado el *novum* absoluto que sin duda es este poema, la enorme novedad que re-presenta. De una

parte se puede, y aún se debe, insistir en el Dante medieval, pero de otra Dante es un poeta enteramente nuevo, un poeta moderno en absoluto... como poeta y, también, como poema... Con él, con Cavalcanti, como con Cino y con algunos más, comienza un tiempo nuevo en poesía; uno que se ha extendido a toda Europa y que aún sigue aquí en cierto modo. Un tiempo nuevo que viene justamente de ese silogismo de que hablábamos. Recordemos —su historia es conocida— que el soneto es una creación que surge como tal de la *canzone*, y cómo la relación que se produce entre el terceto y el cuarteto adopta una forma silogística; cómo el terceto cierra, ahí, sobre sí mismo, los cuartetos, desarrollando una conclusión. En el mismo sentido me parece esencial el entender que, si de un lado Dante es el autor de sus famosas rimas, también es el autor de ese proceso que en castellano —y creo, en general, que en cada uno de nuestros idiomas— suelen llamar «terceto encadenado»; y es esa cadena, es esa cuerda a la que también se refería hace un momento Massimo Cacciari cuando hablaba de *corde*; cadena que se realiza en la ciudad, en esa *civitas* en donde se vive —es decir, en el seno del Estado— y que Ripa, a su vez, representaba como cadena que liga cielo y tierra¹ (de ahí el sentido de verticalidad de que nos hablaba Félix Duque en su anterior intervención; sentido vertical del poema entero). Pues bien, esa cadena es también la cadena textual.

1 Cesare Ripa, «Coincidencia de las cosas humanas con las divinas», en *Iconología*, 2 vols., ed. Juan y Yago Barja, Madrid, Akal, 1987, v. 1, pp. 192-3.

Yo tengo la sospecha —y una que no es original, pues es cosa que viene sobre todo del pensamiento francés de nuestro siglo— de que, en efecto, eso que piensa sin duda, en primer término, es el texto, es decir, el poema como tal; sólo después el poeta —y unas pocas veces— re-conoce caminando a través del poema mismo, es decir, a través de la materia, la materialidad de las palabras. Nada hay místico en ello: simplemente las palabras tienen carne propia, tienen un cuerpo propio, y además tienen todas una historia, pero una que habita su interior: así se da la historia textual, se da la historia de las referencias, como se da la historia filológica al interior de las palabras mismas; y ellas *hablan*, nos hablan; ellas son las que dan la rima, el ritmo... Antes hablaba Massimo de esa referencia aristotélica al tiempo como número en movimiento (está en *Física IV*²), esa realidad que está presente aquí precisamente como número, al desarrollarse (en) los poemas, cuando se van hablando, unos con otros... pues Dante va ahí hablando con Virgilio del mismo modo en que Buenaventura tiene que confrontarse —en ese texto— con Gioacchino de Fiore, pero se trata de un Dante y un Virgilio que Massimo ha llamado *mediadores*, cuando nos habla de su mediación —pues nos hablan de ella y desde ella—, y de cómo Dante realiza dicha mediación constantemente. Sólo al principio se da como poeta, como poeta-profeta estrictamente, y además, realiza claramente el más que expreso intento de evitarlo. Dante dice, en

2 «Esto es el tiempo, el número del movimiento según lo anterior y lo posterior» (Aristóteles, *Física IV*, 11, 129b 1-3).

efecto, se pregunta, en el canto II: «*Ma io perché venirvi? o chi 'l concede? / Io non Enea, io non Paulo sono: / me degno a ciò né io né altri 'l crede*» (*Infierno*, II, 31-33). Sin embargo, esa dualidad que contra-pone a Virgilio y Dante se va a ir disolviendo poco a poco, en el sentido estricto de que es una —inescindible— dualidad; así se dice en un paso del texto —por más que trate de otros personajes— que eran «*due in uno e uno in due*» (*Infierno*, XXVIII, 125): verso por completo extraordinario que expresa la dialéctica que une —que se produce— entre ambos personajes; personajes que luego, prontamente, se convierten en tres (pero no me refiero, en este caso, a la figura de la Trinidad, sino a la figura triple-y-una que denominamos la *terzina*) cuando están dialogando reunidos aún con un tercero, al que preguntan, y que por su parte les responde. La suya es de este modo normalmente colaboración entre esos *tres*: Dante, Virgilio y..., o Dante, Beatriz y... siempre cualquiera de los personajes. Y esa textualidad entera y dura que se nos da ahí, en los personajes, se nos da también en las *terzinas*... ¿Por qué he hablado antes del soneto? Porque, si bien el soneto re-presenta la figura que mima el silogismo en verdad ya cumplido, clausurado, uno que por lo tanto nos impide proseguir el camino, donde todo se encuentra realizado dentro de un mundo único, el terceto permite justamente aquello de que se habla —se va hablando— en el canto I: (nos) permite el camino y (nos) permite la vía; «*nel mezzo del camin*»; así se dice ya en el primer verso; luego se dice: «*la dritta via*»: camino, vía, *strada*... todo ello es lo que realizan, ahí, los versos mismos del poema. Se trata de una idea estructural —que se

crea a sí misma, como espacio—. Una gran invención, la de esta posible *nueva épica*, y justamente porque —y la cosa es muy elemental— la rima en *aba* se re-produce como rima en *abab*, creando la figura —y, al tiempo, la ficción— de los cuartetos. Tenemos la costumbre de leer —ver— el texto de Dante distribuido en tercetos encadenados, con sus separaciones, unas que no son originales, entre las *terzinas*, los tercetos. Pero si esos tercetos se re-unen dan cuartetos perfectos, tal como sucede exactamente al fin de cada canto, dado que cada rima en *aba* encuentra siempre, a continuación, una nueva *b* que da la rima.

Podríamos organizar ese diálogo, por tanto, en la figura de un diálogo que se va deshaciendo, separando: así, Dante y Virgilio, o también Dante junto con uno de sus personajes..., pero que también y al mismo tiempo se van a ir coadyuvando, al caminar. De algún modo el poema realiza la acción del caminar, pero la realiza por delante —como la tortuga inalcanzable para el «aquiles» que le va a la zaga— de lo que va haciendo el poeta mismo; porque es el poema, concebido así, en su despliegue, el que se realiza por sí mismo, el que hace real la poesía y la profecía en tanto tal. Y ese ir adelante también es (y aquí humanamente, se diría) un desequilibrio inevitable. El poema está en sí, como poema, esencialmente desequilibrado: frente al falso equilibrio, construido, absolutamente artificial en el sentido fuerte de ese término, que sin duda es el propio del cuarteto, el poema dantesco, el gran poema que se nos presenta en la *Comedia*, es uno que tan sólo finge no ir a caer, a despedirse, en el cierre final de cada

canto. Desequilibrio pues, el del poema, que se da, pero no casualmente, en el metro elegido: pues hasta Dante, Cavalcanti y Cino el metro habitual para la lírica era el que ya entonces se llamaba de *arte menor* (y en textos además mucho más breves), y vendrían a ser estos poetas los que inician la práctica de un verso que es el *nuevo verso* —y el primero por sus dimensiones— de los de *arte mayor*... pero de un verso que, insistiremos, no casualmente tiene —tal como vemos— once sílabas (hasta diez serían todavía versos de *arte menor* —es la magia del número, el salto [imaginario] de la escala—); porque, entre otras muchas cosas, el verso de once sílabas es el del primer número primo dentro de la medida atribuida a ese *arte mayor*. En un texto que aspira —como éste— a ser un poema grande —es decir, a ser un gran poema—, y que en sí mismo es una profecía, es preciso moverse en el ámbito propio del versículo —es decir, de la forma dilatada y de aquella que lleva, entre su historia, una potencia de desvelamiento, una revelación que se despliega como posible modo, como forma posible, de verdad—. Pero el versículo ahí endecasílabo se encuentra animado por esa misma *inquietud* interna (y utilizo este término en el mismo sentido en el que a veces lo ha utilizado Cuesta Abad) que se da en el seno del terceto, donde la rima cambia —se despeña— de manera constante en la cascada *ababc bc...*; y esa «firme» *inquietud* que constituye el caminar que es propio del que avanza como *homo viator*, como lo es también del peregrino, se da, además, en el endecasílabo, que es ese verso de los de nuestra historia en el cual no hay un centro. Hasta entonces, en el mundo medieval, los

versos se dividen normalmente en dos equivalentes hemistiquios con su medida exacta, abriéndose por tanto como un hueco en el centro (o quizá, mejor, un centro en blanco), eso que no le pertenece al verso pero que lo divide exactamente: por lo común se puede así escribir constituyendo estrofas sucesivas de las de arte mayor con sus versos de doce o de catorce sílabas. El endecasílabo, al contrario, ya carece de centro, o al menos carece de ese centro que esté dentro de sí —corroborando de este modo a Hegel³—, y con ello produce esa inquietud que nos permite hacer algo comparable, verdaderamente comparable, con aquellas grandes construcciones que se iban levantando por entonces...

Esto me da pie a entrar de lleno en la materia misma del poema, lo que es su materia textual. Dar pie, de hecho, es muy importante, dado que los poemas —es sabido— se construyen por pies, de eso se habla aquí constantemente: resulta muy curioso ver que Dante siempre explica hacia dónde pone el pie, mientras que su pie lo va poniendo constantemente el verso, allí en donde Dante debe ponerlo o no, según los casos. De manera metódica —a fin de cuentas lo llamado *método* es nombre determinado de un *camino*— quiero ahora pasar a presentar la más que reiterada co-incidencia, desde lo literal de algunos textos, en esa construcción que, paso a paso, pone

- 3 «La gravedad constituye la substancialidad de la materia y esta misma es la tendencia hacia el centro que [...] cae fuera de ella [...]. El centro no hay que tomarlo como algo material, pues lo material es precisamente el poner su centro afuera de sí. No es el centro, si no la tendencia a él lo que es inmanente a la materia» (G. W. F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, parágrafo 262, ed. Ramón Valls Plana, Madrid, 1997).

en pie la estructura en su conjunto. Esa estructura que es en sí el poema en su avance concreto: *dando pie*.

En lo que corresponde a la *Comedia* —y ahora debemos re-iterarlo en su dimensión estructural— se da la que ya hemos definido co-laboración entre tres versos: entre esos tres versos del terceto que caminan hacia otro al que remiten con el dedo exacto de la rima y el paso del ritmo —que lo crea—. Si el soneto —la forma-del-soneto—, como he señalado un poco antes, es silogismo cerrado sobre sí, y por tanto, también, finalizado, donde todo se encuentra realizado dentro de un mundo único, y uno que, por lo tanto, nos impide continuar el camino (simplemente: nada hay más allá de él, y lo único que queda en todo caso es volver al principio, comenzar), el terceto permite justamente el mantener el paso, abrir camino (más aún, nos lo impone: corriendo tras la rima que le falta), abrir «*diritta via*», «*nel mezzo del cammin*» que él mismo es. De esta manera, tanto el *peregrino* como el *peregrinar* son uno solo sin dejar de ser dos al mismo tiempo («*ed eran due in uno e uno in due*», ya lo citamos antes a otro efecto), y ello por cuanto ahí el poema mismo, con el poeta que habita su interior —envés de como suele concebirse—, va de-cayendo a lo largo de la escala (sin duda, claro, de la *sucesión*, pero, ante todo y sobre todo, de la continuidad de los tercetos —de las estrofas— en que se constituye). Ese ir caminando es por lo tanto, simultáneamente, efecto y causa de un *desequilibrio* inevitable (y un *desequilibrio* que, en su errancia, es creador al tiempo del poema y el *desequilibrio* que le sigue): el del pie en su avanzar a cada paso, balanceando el cuerpo en

ese avance sobre el suelo del verso, que pro-gresa re-pro-
duciéndose en uno y otro apoyo; y el del pie métrico, al que
corresponde el ritmo com-binado del poema, que arrastra al
poeta, una vez más.

Con ello iniciaremos el catálogo de esta con-stelación que
abre camino —sólo algunos ejemplos de los muchos que po-
drían citarse en la *Comedia*; de entre la extensa cifra de sus
versos (14.333 es el total que suman sus tres partes) no me-
nos de 300 re-presentan las *maneras del paso* (de alzar el pie,
ponerlo, retenerlo, con sus transiciones in-constantes)—;
los ejemplos que damos, agrupados por algunas claves mor-
fológicas, bastarán a medir esta cadencia:

—*Cammino, strada, via, sentiero, viaggio, scala*; es decir los
espacios en donde el poema se construye, se constituye, en
tanto que los crea: «*Segnar poria, se fesse quel cammino*» (I,
20, 69); «*Intraì per lo cammino alto e silvestro*» (I, 2, 142);
«*La via è lunga e 'l cammino è malvagio*» (I, 34, 95) —largo,
malo, boscoso: bajo el signo de la dificultad y de la errancia—;
«*Non va co' suoi fratei per un cammino*» (I, 25, 28); «*Come
gente che pensa a suo cammino*» (II, 2, 11); «*E essaminava del
cammin la mente*» (II, 3, 56) —en un examen cuya autorre-
flexión se vuelve sobre sí, sobre el camino que, al pensarse
a sí mismo, nos contempla—. «*Quand'avem volta la dolen-
te strada*» (I, 28, 40); «*Solingo più che strade per diserti*»
(II, 10, 21). «*E proseguendo la solinga via*» (I, 26, 16) —esa
ruta desierta es un destino, el de una soledad constitutiva—;
«*Rimontò per la via onde discese*» (I, 19, 126); «*Super lo
scoglio prendemmo la via*» (I, 24, 61); «*Folgore par se la via*

attraversa» (I, 25, 81); «*Così, per non aver vianè forame*» (I, 27, 13); «*Per altra via, che fu sì aspra e forte*» (II, 2, 65); «*E riposato della lunga via*» (II, 5, 131); «*Quella ne 'nsegnera la via più tosta*» (II, 6, 60); «*Possa trascorrer l'infinita via*» (II, 3, 35); «*Va via, rispuose, e ciò che tu vuoi conta*» (I, 32, 112) —ir contando esa vía (su in-finito) es ahí tan preciso como el mismo avanzar in-finito, en lo que cuenta—; «*Tra erto e piano era un sentiero schembo*» (II, 7, 70); «*Io sarei messo già per lo sentiero*» (I, 30, 84); «*Allor sarai al fin d'esto sentero*» (II, 4, 94). «*Facemmo adunque più lungo viaggio*» (I, 31, 82); «*Là dove son, fo io questo viaggio*» (II, 2, 92) —la razón del poema, estrictamente: el viaje que yo hago, que me hace (cuyo fin ya está dicho al quedar im-plantado sobre el verso), me permite decirme, donde estoy—. «*Omai si scende per sì fatte scale*» (I, 17, 12); «*Noi ci partimmo, e su per le scalee*» (I, 26, 13); «*Più lunga scala convien che si saglia; / non basta da costoro esser partito*» (I, 24, 55-56); —ya hemos señalado anteriormente la relación concreta que se muestra como «escalonamiento» del terceto (sólo otro ejemplo más, cuando se indica: «*Venite dunque a' nostri gradi innanzi*», II, 9, 93); no basta con partir, nos dice el verso: es preciso seguir-se, en el ascenso o el descenso del texto (de su forma)—.

—*Paso y pie*, transición en donde el verso se transforma en su espacio, con la planta («*Sovra questo tenea ambo le piante*», II, 9, 103; «*Fermò le piante a terra, ed in un punto*», I, 22, 122) que le imprime su huella, en su decir-se: «*I' dico dopo i nostri mille passi*» (II, 3, 67); «*Quivi fermammo i passi a randa a randa*» (I, 14, 12); «*Venir, tacendo e lagrimando*,

al passo» (I, 20, 8); «*E poi secondo il suo passo procedi*» (I, 23, 81); «*Che giva intorno assai con lenti passi*» (I, 23, 59); «*Ed elli a me: Nessun tuo passo caggia*» (II, 4, 37); «*E questo fece i nostri passi scarsi*» (II, 10, 13); «*Venian gridando: Un poco il passo queta*» (II, 5, 48); «*Solo tre passi credo ch'ì scendesse*» (II, 8, 46); «*Ecco di qua, ma fanno i passi radi*» (II, 10, 100); «*Parea; e tal sen gïo con lento passo*» (I, 25, 78)... «*E già la luna è sotto i nostri piedi*» (I, 29, 10); «*Tanto che 'l cinghio sotto i piè mi fue*» (II, 4, 51); «*I'mossi i piè del loco dov'io stava*» (II, 10, 70); «*E or s'accoscia e ora è 'n piede stante*» (I, 18, 132); «*Tu hai li piedi in su picciola spera*» (I, 34, 116); «*Fuggendo a piede e 'nsanguinando il piano*» (II, 5, 99); «*Di retro a noi gridò: Tenete i piedi*» (I, 23, 77); «*Se i pie 'si stanno, non stea tu sermone*» (II, 17, 84); «*Poi che l'un piè per gir-sene sospese*» (I, 28, 61) —detención, suspensión: sobre ese ritmo que, aun creando su hueco, o justamente por haberlo creado, se mantiene y se impulsa a seguir (al prohibirse que el decir se detenga sobre el verso), se tensa (se con-forma) lo que canta—...

He insistido con exceso de detalle sobre este aspecto estructural porque me parece imprescindible para entender el cómo del diálogo, el cómo que corresponde al silogismo y el cómo del *punctus contrapunctus*; así se construían por entonces las grandes masas de las catedrales, las voces, la polifonía de las voces en estructuras canónicas, fugadas, y los coros terrestres y celestes; con esa radical *contradizione*, con esa *Gegenwort* es como va construyéndose, a-sí, este poema. Un poema, por tanto, que se viene construyendo a

sí mismo, que se niega en sí desde sí mismo, que se realiza a sí en sí mismo como profecía realizada, y que en tanto que tal se constituye verdaderamente, como fin, y uno que es ya tanto el del poema como el del poeta (que lo habita mientras se va creando: al habitarlo). Dante es poeta en efecto, porque es construido exactamente por –y al interior de– su poema, construido ahí como conciencia por la conciencia misma del poema. Y lo mismo sucede con los tiempos. Siempre estamos jugando –es decir, con-jugando– los tres tiempos –el presente, el pasado y el futuro–, pero efectivamente en la *Comedia* también esos tres tiempos –y no sé si es de nuevo esta figura presencia de una imagen trinitaria– se dan en conjunción, en un presente que es el de lo siempre realizado –estamos en el mundo de los muertos, pero estamos *ya* ahí como lo vivo que se da como *aún*, en lo *im-presente*–; y, por tanto, «vivo» en un presente que, dicho empleando en este caso las palabras de Mandelstam, describe justamente nuestro mundo, ese terror político que se vislumbra al fondo de lo que antes nos ha explicado Massimo Cacciari. Me refiero con esto, por ejemplo, a lo que dice el gran poeta ruso sobre el décimo canto del *Infierno*, en el que aparecen Farinata y el padre del amigo Cavalcanti (la figura paterna es ahí, ¡cómo no!, «fundamental» o, dicho en otro modo, fundadora), que teme por la muerte de su hijo. Y en ese momento de riguroso horror, nos dice Mandelstam, el horror del presente –*horror presentis*–, ese presente puro equivale aquí a un exorcismo; «al separarse del todo por completo respecto del futuro y del pasado, el presente queda conjugado como puro

dolor, como peligro»⁴. Ésa es en efecto, una de las grandes con-junciones en virtud de las cuales los tres tiempos se van dando de modo simultáneo a la construcción de los tres versos, a la correspondiente de los cantos, y a las tres partes (*Paraíso, Purgatorio e Infierno*) del poema. Como la poesía se construye en la forma de un arte temporal, el poeta-profeta (por desgracia, en su limitación constitutiva) no puede pro-ferir —trasladar, revelar— el poema entero mediante un solo grito, enteramente en una sola voz, como sólo Dios mismo podría hacerlo; y, dado que no puede, sólo por eso deberá encontrarse el poema mismo separado, construido, organizado como tiempo. Dicho esto, yo haría una llamada para seguir aún pensando a Dante no sólo a la manera de un camino tendido entre el pasado y el futuro, o entre condenación y salvación —un camino que sólo en realidad se puede dar en el purgatorio, donde habitan los únicos que aún pueden transformarse, sobre el texto—, sino, a la vez, como un camino donde las tres situaciones temporales (más allá de aquel dicho limitado de que el infierno está entre nosotros, como propuso Sartre entre otros muchos⁵) se dan, ahí, simultáneamente. Uno querría casi, como en una creación musical de aquella época (como las que iniciaron en Venecia la compleja armonía simultánea que en San Marcos se oyó por vez primera y que daría origen al *concerto*), oír aquí de modo simultáneo el conjunto de voces del poema y también

4 Ósip Mandelstam, *Coloquio sobre Dante*, Madrid, Antonio Machado Libros, 1995, p. 37.

5 Jean Paul Sartre, *Huis clos*, en *Théâtre I*, París, 1947, p. 167.

las tres cánticas, las tres diferenciadas situaciones como las tres figuras en el tiempo que organizan el texto como Infierno, y como Purgatorio y Paraíso en cada *tiempo-ya* de nuestras vidas; y esto no sólo de manera histórica sino también, al tiempo (y por el tiempo), de modo figural y personal.

Quiero aclarar aún una vez más que esta inmanencia nunca es del poeta: es del *poema en persona*, «fatalmente». Pues el poeta no es ahí el que piensa, como no es el que escribe o el que habla: él es el que da escucha y, en tanto da escucha, el que *transmite*. Con esto regresamos a la idea de lo cumplido en su conservación —en su superación— (*Aufhebung*), paso por paso: nada puede perderse en el poema: en el poema que es Dante: en su *lugar*.

LA COMEDIA Y EL MÁS ALLÁ

Marco A. Bazzocchi

Traducción de Carlos Vitale

En mi intervención quisiera proponer algunas líneas para un análisis de la *Comedia* a través de la perspectiva crítica que nace de intervenciones fundamentales de escritores del siglo veinte. Tomaré algunas ideas de Ósip Mandelstam, Philippe Sollers y Jorge Luis Borges, así como del poeta italiano Andrea Zanzotto. Sin olvidar al gran intérprete Erich Auerbach y su lectura «alegórica».

Pero no quiero resumir o identificar las posiciones de estos autores, sino ver si con su ayuda se puede iniciar una lectura de la obra que sea realmente una «lectura total», es decir, una lectura que considere la obra en su conjunto y en su complejidad. El tema específico en el que quiero centrar mi intervención es la capacidad de Dante de abordar, en todo el recorrido de la *Comedia*, el problema de los límites de la representación, o sea, de los límites de su lenguaje, que son también los límites de su experiencia de escritor que ha tenido una experiencia fuera de lo humano. En la ficción, la *Comedia* es escrita después de que el viaje ha terminado, pero nosotros sentimos

realmente que Dante, de vez en vez, a cada paso que da, ha debido medirse con dificultades enormes y casi imposibles de concebir en la actualidad. Esta dificultad de Dante en el curso del camino (del Dante personaje) es continuamente señalada por las dudas, las incertidumbres, los errores y las carencias de Dante, que como todos sabemos encarna casi la figura fabulosa del héroe que se pierde en el bosque y debe soportar una serie larguísima de pruebas para encontrar su casa. Escuchemos esta consideración de Mandelstam:

Habría que ser ciegos como topos para no ver que en toda la *Comedia* [Dante] no sabe cómo comportarse, dónde poner los pies, no sabe qué decir ni cómo hacer una reverencia. No estoy inventando, no hago más que referirme a las numerosas confesiones con que Dante mismo ha salpicado el poema. La inquietud, el embarazo y una penosa torpeza acompañan cada paso de este hombre atormentado y acosado, vacilante, insuficientemente educado, incapaz de poner en práctica la propia experiencia interior, de objetivarla en un *galateo*.

El Dante personaje necesita de continua ayuda, encarnada principalmente en las figuras de Virgilio y de Beatriz, a propósito de las cuales se ha hecho notar que casi había un intercambio de papeles: Virgilio protector y atento como una madre en todo el recorrido infernal y purgatorial, con la posterior ayuda de Estacio, y Beatriz, en cambio, enérgica, dura y masculina desde su aparición en el jardín del Edén.

Pero las dificultades del peregrino (*viator*) se reflejan en las dificultades del escritor (*auctor*), que en algunos puntos específicos del relato debe subrayar el esfuerzo al que somete su arte y los continuos obstáculos que le impiden avanzar: así, el recorrido de iniciación del personaje, las pruebas a las que son sometidos sus sentidos (vista, oído, tacto y olfato), son paralelas a las pruebas que debe afrontar el escritor, en un continuo enredo de las unas y las otras. La *Comedia* es una obra absolutamente concreta y hecha de materia (incluso cuando esta materia es la luz), con los sentidos siempre en primer plano.

Se puede escuchar al respecto esta segunda afirmación de Mandelstam sobre la fisicidad implícita en la obra y exigida a su vez por la obra:

Quien dice que Dante es «escultórico» es víctima de ciertas definiciones mezquinas sobre el gran poeta europeo. La poesía de Dante hace propias todas las formas de energía conocidas por la ciencia moderna: la unidad de luz, sonido y materia constituye su íntima naturaleza. Leer a Dante es sobre todo una fatiga interminable, en la que cada suceso nos aleja aún más de la meta.

La energía física que la *Comedia* ha requerido a su autor es exactamente proporcional a la energía física que demanda hoy a su lector. Todo en la obra es enorme, y la distancia entre nosotros y Dante ha producido un incomparable efecto de sublimidad.

Pero este efecto nace también de la acción de una construcción retórica minuciosa y distribuida en cada verso de la obra. Cada pormenor parece haber sido probado en sí mismo, hay personajes definidos por un solo verso, personajes cuya vida se sintetiza en un terceto. Es un efecto de la obra en su conjunto, y un efecto de los distintos detalles que están ligados por una estrechísima relación. En cada punto del relato y del viaje se nos lleva a pensar en el conjunto, en la conclusión del viaje y en todo su recorrido. Dante ha diferenciado y, al mismo tiempo, ha mantenido unida toda su obra. Hay imágenes que recorren las tres partes de la *Comedia* y son como señales de su cohesión absoluta. La principal de estas imágenes es la de la navegación, conectada con el peligro del mar y el riesgo de la aventura. Este arquetipo mítico se encarna —como ha subrayado varias veces la crítica dantesca— en el personaje de Ulises, con el cual Dante instituye una relación de admiración, de emulación y de distanciamiento semejante a aquélla con Virgilio. La *Comedia*, para convertirse en obra, debe englobar en sí la *Eneida* y superarla, y Dante, para realizar su viaje, debe medirse con el viaje de Ulises y superarlo. Como dice un crítico estadounidense, John Freccero, el poema «representa el informe que hace de su propia vida un hombre a punto de ahogarse, que consigue de algún modo salvarse para contar su historia».

No me detendré en esto, pero quiero subrayar cuántas veces en el curso de la obra, aparte del episodio del encuentro con el héroe griego, vuelven las alusiones a Ulises y su viaje, con metáforas ligadas a la navegación y a la composi-

ción de la obra. La *Comedia* es la nave que Dante ha construido en el momento mismo en que navegaba y, por tanto, esta nave se ha formado con el tiempo, modificándose, hasta borrarle a sí misma en los últimos versos del *Paraíso*, cuando ya no es necesario un instrumento concreto. El modelo arquetípico de la *Comedia* es la nave Argos, la primera nave que surcó el mar, construida y modificada sin interrupción, de manera tal que era siempre ella misma y otra. Esto lo veremos al final de mi argumento. También la mente de Dante es una nave que realiza un camino, que atraviesa un mar lleno de peligros: «Por correr mejor agua alza las velas, / ahora, la navecilla de mi ingenio, / que deja tras de sí mar tan cruel»¹. Estamos al comienzo del *Purgatorio*, y Dante usa esta metáfora para indicar que su mente está componiendo la obra, pero mientras escribe él mismo se encuentra «arribado» a una playa desde la que empieza un nuevo trecho de su camino: es la isla de la que surge la montaña del *Purgatorio*. Aquí Dante y Virgilio son acogidos por un viejo austero que los reprende porque es la primera vez que ve dos almas huidas del infierno. Virgilio interviene para justificar su presencia y, sobre todo, la de Dante, explica que aquel hombre no ha muerto, pero estuvo a punto de morir «por su locura». Este término remite precisamente a las «alas locas» descritas por Ulises, a la metáfora con que Ulises define su viaje: Dante define así el período oscuro de su vida, que debe superar precisamente con su

1 Todas las traducciones de *La Divina Comedia* corresponden a: Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, traducción, prólogo y notas de Ángel J. Battistessa, Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé, 1972.

viaje a ultratumba. Sea por soberbia del alma o de la mente, sobre este «descarrío» existe una muy abundante literatura. En cualquier caso, es esta «locura» la que Dante debe curar con su camino, exactamente como según las antiguas teorías médicas era necesario expeler con grandes fatigas físicas los humores enfermos del cuerpo. Dante ha concretado los humores enfermos a través del sistema de los pecados que le ha hecho imaginar tipologías físicas, posturas corporales conectadas con cada culpa específica. Cada pecado tiene su lugar, cada lugar tiene sus peculiaridades, cada alma es invadida por las características del lugar en que Dante la encuentra. Cuando luego, al final del largo camino por las cornisas del Purgatorio, Dante debe atravesar el último obstáculo, el muro de fuego donde son castigados los lujuriosos, y por tanto debe sufrir en sí mismo la experiencia de la mortificación con la que es punido Ulises en el *Infierno*, Virgilio, para alentarle, le recuerda que después de aquella prueba podrá ver a Beatriz. Luego Dante se duerme, sueña con una mujer que se revela que es la bíblica Lía, y por último Virgilio le anuncia que el viaje ya está a punto de terminar. Entonces Dante dice que arde en deseos de llegar a la cima del monte y escribe: «al dar cada paso / para volar sentía ya las plumas» (XXVII, 123). Esta metáfora del camino como vuelo, vuelo veloz hacia la meta, retoma exactamente la imagen de los remos de la nave de Ulises que se convierten en alas para alcanzar las columnas de Hércules, a la que se añade también el recuerdo del vuelo de Dédalo hacia el Sol, pero aquí considerado como vuelo feliz y no trágico como en el caso de Dédalo, que muere por

soberbia, al igual que Ulises. A Ulises y a Dédalo no sólo les falta la guía de Virgilio, sino la fuerza de atracción de Beatriz.

La *Comedia* es la gran travesía por la materia, de la materia concreta y repugnante del *Infierno* a la atmósfera límpida y transparente del *Purgatorio* y a la luz ardiente y deslumbrante del *Paraíso*. El gran pensador ruso Mijail Bajtin (autor del ensayo sobre Dostoievski y del libro sobre la cultura popular y Rabelais) hace una consideración bellísima sobre la imagen del mundo de Dante. Dice que en la idea del movimiento medieval no estaba comprendida la componente del *pathos* del espacio abierto, del movimiento hacia delante, en dirección a un punto lejano. Todo era concebido de acuerdo con una valoración jerárquica del espacio terrestre, según una línea vertical. También el tiempo estaba subordinado a esta línea vertical. Por eso todas las imágenes de movimiento en Dante «están penetradas por la tendencia puramente vertical del ascenso y de la caída. Dante sólo conoce las fórmulas 'arriba' y 'abajo', ignora en cambio la de 'adelante'». Todo el mundo de la *Comedia* se desarrolla en vertical, cada alma está situada hacia abajo o hacia arriba de esta vertical. Y ya esto define bien la diferencia de un viaje que sigue la dirección abajo-arriba de un viaje —como el de Ulises— que, en cambio, iba hacia la línea del horizonte, siempre hacia delante. Bajtin añade también que en esta visión de un espacio-valor jerarquizado el tiempo es desvalorizado, no existe la idea de desarrollo, por lo cual a cada momento encontramos simultáneamente presentes «el grado extremo de bajeza y el grado supremo de perfección». Pero Dante, a través de la

representación de sus personajes, abre la dimensión vertical del tiempo a la horizontalidad. Cada personaje nace del cruce entre estas dos fuerzas, una fuerza que empuja de abajo arriba, y lo bloquea para siempre en la dimensión jerárquica vertical, y una fuerza que liga al personaje al tiempo horizontal concluido de su existencia.

El primer gran intérprete que ha tratado de entender este aspecto filosófico de la operación de Dante ha sido Erich Auerbach, según el cual la *Comedia* es uno de los momentos fundamentales en la historia del realismo occidental. Ahora quisiera comparar la idea de realismo elaborada por Auerbach, primero en los años veinte y después en los años de la Segunda Guerra Mundial, con las ideas técnicas expresadas por Mandelstam en su *Coloquio sobre Dante* de los años treinta.

Podríamos sintetizar en algunos núcleos fundamentales las ideas de Auerbach sobre el realismo, tomándolas de su análisis de la escena del encuentro entre Dante y Farinata (una escena que también atrajo la atención de Antonio Gramsci, en polémica con la interpretación dantesca de Croce). Auerbach se detiene ante todo en la capacidad de dramatizar en pocos versos típica del estilo dantesco. Gracias a un uso absolutamente nuevo de sus medios expresivos, Dante logra condensar en la escena una densa serie de acontecimientos: el reconocimiento solemne entre Farinata y Dante, la descripción de la psicología de Farinata, la interrupción del diálogo con la aparición de Cavalcanti, el padre de Guido, el intercambio de palabras, del todo distinto, entre éste y Dante, la respuesta alusiva de Dante sobre la suerte de

Guido, la desaparición repentina de Cavalcanti, la reanudación del diálogo con Farinata y las posteriores consideraciones políticas que derivan de él. Todas estas escenas no están sencillamente yuxtapuestas, una después de la otra, sino que se crea un movimiento dramático fortísimo, por el que los vínculos son también de contraposición tonal, desde el nivel solemne y público del político hasta el nivel cotidiano y confidencial del padre de su amigo. Auerbach sostiene que todo este esquema casi parece, si es observado en el panorama de la cultura europea medieval, un «milagro inconcebible». El estilo ilustre de las literaturas antiguas y el estilo mixto de la tradición cristiana han colaborado en el logro del milagro expresivo. Es más, Auerbach habla explícitamente de mezcolanza de estilos como «violación de todo estilo», entendiendo la absoluta y única fuerza dantesca. Aquí Auerbach se acerca al cruce entre dimensión vertical del movimiento y dimensión horizontal del tiempo que hemos visto en Bajtin. El orden unitario del más allá es dado por el sistema moral que adopta Dante, y a este sistema moral corresponde un sistema físico por el que cada alma está ligada a una postura, a un acto del cuerpo, el rostro y la voz: la *Comedia* es el más extraordinario *panóptico* de la historia desde el momento en que cada espacio que la compone comprende una condición específica del cuerpo, y esta condición se hace visible inmediatamente en el momento del encuentro de Dante con los distintos personajes. Pero, junto a esta dimensión absoluta, fijada en la eternidad, existe también una dimensión relativa, temporal, que está en la base del «realismo» dantesco.

Auerbach cita a Hegel, para el cual Dante ha introducido «el mundo viviente del hacer y del padecer, y más precisamente de las acciones y de los destinos individuales, en esta existencia inmutable». Cada vida terrenal ha terminado, cada personaje es colocado en un lugar específico y fijo, pero el tiempo de la historia sigue viviendo en él. Todo es completamente distinto de cuanto ocurre en la tierra, pero cada individuo ha acumulado en sí la energía física que poseía en vida (pasiones, ideas y carácter) y ahora esa energía sale fuera en un máximo de concentración expresiva. Así, se hace visible la «figura» de cada uno, con características tan específicas y evidentes como no habrían sido posibles en ningún momento de su vida terrenal. La vida del personaje sobre la tierra está cerrada y completa, de una vez para siempre, por cuanto el personaje dice y muestra durante el encuentro con Dante. Así, la dimensión horizontal del tiempo es soldada a una dimensión vertical, pero la eternidad no borra el tiempo, es más, lo hace más intenso y perceptible. Cada personaje dantesco es, en su individualidad intocable, un concentrado de tiempo terrenal. No olvidemos que hay personajes que pueden expresarse a sí mismos en el giro de poquísimos versos. Borges dice que, a diferencia de un novelista, que necesita centenares de páginas para definir a un personaje, a Dante le basta sólo un momento, «en ese momento el personaje se define para siempre».

En Mandelstam hallamos algunas intuiciones que pueden completar la perspectiva de Auerbach, y quizá incluso corregirla. El discurso del poeta ruso es recorrido por una

rica serie de metáforas, es más, podríamos decir que Mandelstam construye sus metáforas casi compitiendo con las dantescas. Se trata de metáforas tomadas del mundo natural, como aquella geológica del cristal de roca, que según Mandelstam explica la perfección de la obra, o aquella de un gigantesco instrumento musical, un gran órgano de iglesia, en el cual, por arte de magia, entraron y producen música todos los personajes bíblicos (David, Raquel, Noé y Moisés), o aquella de un museo enorme como el Ermitage donde «los cuadros de todas las escuelas y de todos los maestros se descolgaran de los ganchos, penetraran el uno en el otro, fundiéndose y llenando el aire viciado de las salas de gritos futuristas y de desatinada agitación pictórica». Sólo así Mandelstam consigue simbolizar —analógicamente— la compleja unidad del poema.

Por lo que se refiere a las técnicas de representación de los personajes, Mandelstam se detiene en Ugolino, el pecador castigado en el lugar más bajo del *Infierno*, el lago helado del Cocito. Ésta es una de las zonas de máximo riesgo para Dante, pero quisiera subrayar que no se trata sólo de un riesgo moral, es decir, del encuentro con un pecador que ha devorado a sus propios hijos, sino de un riesgo conectado con la posibilidad misma de poder representar el lugar y a los que allí se hallan.

Estamos en los cantos XXXII y XXXIII del *Infierno*, y Dante empieza declarando que cree que no posee los instrumentos adecuados para poder expresar lo que ha visto. Pero la metáfora usada es mucho más concreta y remite precisamente al

valor etimológico del verbo «exprimir». Leo el pasaje: «Si tuviese la rima áspera y ronca, / cual convendría a ese triste foso / sobre el que forman puente tantas rocas, // de mi concepto exprimiría el jugo / más plenamente; y ya que no la tengo, / no sin temor conduzco mi palabra» (*Infierno*, XXXII, 1-6). Éste es uno de los momentos más importantes de la obra, en la que Dante se enfrenta con los límites de la propia escritura. Y admite que su lengua es inapropiada para representar aquel lugar, para lo que debería tener rimas particulares, de sonido tan fuerte que fueran más allá de lo humano (ásperas y roncadas: los adjetivos remiten a sonidos bestiales). Si tuviera esos sonidos, podría «exprimir» de su mente la sustancia de aquello que ha visto y hacerlo visible a todos. La visión —en este caso— supera por intensidad a la expresión, lo que se halla encerrado en la mente (el concepto) no puede salir de ella porque no hay una forma apropiada para hacerlo visible al exterior. Es una declaración que se repetirá con frecuencia, sobre todo en el *Paraíso*, y con ella Dante quiere hacernos sentir su dificultad de *auctor* de una obra completamente nueva, una obra que no tiene precedentes, hasta el punto de que el lector mismo es interpelado a propósito de su absoluta originalidad. Dante quiere hacernos sentir la unicidad de su posición, sea como *viator* sea como *auctor*. En efecto, justifica su vacío expresivo diciendo que no es una empresa que quepa tomar a la ligera la de describir el fondo de todo el universo, es decir, la última zona del infierno, y aún menos puede hacerlo una lengua «que llama 'mamma' [mamá] o 'babbo' [papá]». Debemos preguntarnos el verda-

dero significado de esta expresión, más allá de cuanto quieren explicar los comentaristas, es decir, que Dante quiere referirse a una lengua infantil e inexperta. Pero ¿por qué mencionar aquí las dos palabras del léxico infantil, mamá y papá, las dos palabras que tradicionalmente el niño, el *infans*, aprende primero? ¿Y qué es esta lengua que dice mamá y papá? Dante alude también al hecho de que el italiano, en el momento en que lo está usando, es una lengua en sus orígenes, es una lengua que se está haciendo, que comienza a silabear las primeras palabras. Y sabemos qué atenta es la indagación dantesca en *De vulgari eloquentia*, qué fundamental es su elección del vulgar sobre el latín. Pero esta lengua que se encuentra en sus orígenes, que está naciendo, es también la lengua con que Dante describe fenómenos de inmenso alcance, fenómenos que van más allá de lo humano (en efecto, en el canto siguiente le costará ofrecer una descripción plausible de Lucifer, y no está claro que esta descripción sea lograda). La lengua de la *Comedia* está en tensión entre la energía vital del origen, en cuanto es una lengua nueva, y la presión destructiva de lo indecible, en cuanto se mide con aquello que parece siempre más allá de los límites del lenguaje normal. Sometida a estos extremos, se convierte en una lengua absolutamente anormal.

Veremos qué desarrollos tendrá en la última parte del *Paraíso* esta idea de una lengua infantil, pero ahora es preciso añadir también una consideración que afecta al espectáculo que se está preparando, es decir, el espectáculo de los pecadores condenados a comerse bestialmente. La relación

metafórica entre el órgano de la palabra, la boca, y el lenguaje mismo es aquí fundamental. El conde Ugolino, el último gran personaje infernal, es un habilísimo experto en retórica, como todos los demás personajes importantes que encuentra Dante, de Francesca en adelante. Todos los pecadores, para hablar, deben hacer un esfuerzo que concierne a su lenguaje: Francesca advierte a Dante de que sus palabras estarán unidas a las lágrimas («haré como quien llora y habla a un tiempo»), Ulises habla a través del fuego, su lengua es una lengua de fuego, y Ugolino usa la boca para hablar, pero la boca misma es el instrumento de su pecado, hasta tal punto que la primera imagen que percibimos es precisamente la de la boca que se alza de la cabeza de su enemigo, el arzobispo Ruggeri, y que se limpia en el pelo de éste. Ugolino es como un comensal que levanta la cabeza de la «comida» que tiene delante y se limpia educadamente la boca antes de hablar, aunque aquí la «pitanza» indica un acto de canibalismo, que Dante define poco antes como «bestial manera». Pero el vínculo entre palabra y alimento, entre palabra perversa (es decir, traición) y comida perversa, es decir, bestial, contiene ya todo el núcleo simbólico de la escena. Ugolino, uno de los grandes expertos en retórica creados por Dante, utiliza todas las habilidades técnicas posibles para contar a Dante el momento culminante de su existencia, es decir, la prisión en la que fue encerrado junto a sus hijos y nietos a consecuencia de una traición política. Pero el relato de Ugolino, un relato nocturno y gótico en el que parecen anticiparse siglos antes las historias de fantasmas y de muertos vivos, contiene

en su interior dos dispositivos simbólicos perversos: ante todo, el sueño, en el que el conde ve a su enemigo Ruggeri con sus aliados cazando con una jauría de perras a una familia de lobos, «el lobo y los lobeznos» (con una bellísima inversión sexual: las perras, hembras, enemigas del lobo padre, macho), y luego los discursos de los hijos que, día tras día, se dirigen al conde para pedir ayuda y utilizan, en sus discursos, expresiones de clara alusividad cristológica. Cuando Ugolino se muerde las manos por el dolor, los hijos interpretan este gesto como un gesto de hambre y se ofrecen, como Cristo, en sacrificio a su padre: «¡Menos sufriremos / si comes de nosotros, nos vestiste / estas míseras carnes, pues despójalas!». Y a continuación uno de los hijos se dirige a él con las mismas palabras de Cristo moribundo: «Padre mío, ¿no me ayudas?». Hay un vínculo profundo entre las partes del discurso de Ugolino: en el sueño, él, como lobo, y los hijos, como cachorros, son perseguidos y heridos por famélicas lobas, pero luego en el más allá es él quien tiene como un perro los dientes clavados en la nuca de su enemigo. En los días de prisión, además, él se muerde las manos por la desesperación, pero los hijos piensan que es un gesto debido al hambre y se ofrecen a él en sacrificio. La única pitanza de la que no se habla explícitamente es la final, cuando Ugolino, padre perverso y ciudadano traidor, se alimenta de sus hijos, cumpliendo un acto sacrílego. Todo esto indica la compleja estrategia retórica con que Dante ha construido a Ugolino: le ha prestado un estilo solemne y casi sagrado para contar unas vicisitudes que llevan al acto execrable del canibalismo,

sobre el que Ugolino se desliza elípticamente con una famosísima afirmación alusiva: «después, más que el dolor, pudo el ayuno». Esta suspensión fue hábilmente calculada por Dante, pero nosotros ahora estamos listos para el canibalismo porque ya hemos visto el acto bestial con el que el conde se venga eternamente de su enemigo. El tiempo terrenal de la vida y el tiempo eterno de la condenación entran así en contacto. Y Pisa puede ser comparada con la ciudad perversa del mundo antiguo, Tebas, la ciudad marcada por un vínculo perverso entre padres e hijos, Creonte y Edipo, Edipo y Etéocles y Polinice. Y ahora quizá esté también más claro, después de este relato enteramente fundado en la relación entre el padre y los hijos, por qué Dante usó al inicio la imagen de una lengua que dice mamá o papá, es decir, de una lengua infantil. El infierno es también un lugar donde se muestra la perversión del lenguaje humano, donde el lenguaje nuevo debe poder contar la experiencia del fin del lenguaje, como aquélla enteramente gestual y bestial del conde.

Retomo ahora la lectura de Mandelstam, enteramente fundada en una auscultación tímbrica, musical del episodio. Para el poeta ruso, el timbre dominante es el del violonchelo, «denso y grave como una rancia miel envenenada». Su lectura es guiada por el sentido del oído, por lo cual toda la estructura del episodio nace de los sonidos, «la estructura dramática de la narración brota del timbre», comenzando por el primer verso con que Ugolino se dirige a Dante, un verso en el que abundan los monosílabos, con una evolución quebrada en la que se enfrentan los pronombres personales:

«No sé quién eres, ni conozco el modo / de tu venida acá; mas florentino / en verdad me pareces cuando te oigo. // Debes saber que fui el conde Ugolino».

Comenta Mandelstam:

El relato de Ugolino es una de las más notables arias dantescas, ejemplo de situación en la cual el protagonista, obtenida esa única e irrepetible posibilidad de ser escuchado, se transfigura totalmente bajo los ojos de los oyentes, proporcionando una virtuosa exhibición de su desgracia y extrayendo de ella timbres nunca oídos por nadie, ni siquiera por él mismo.

Luego la historia es comparada con una verdadera balada romántica, como *Leonora* de Burger o *El rey de los elfos* de Goethe, con el ritmo apremiante del galope que aquí es «el desgranamiento gota a gota de las frases que aproxima al padre con sus tres hijos a la meta de la muerte por hambre, matemáticamente cierta y, sin embargo, inaceptable por la conciencia paterna». El virtuosismo de la construcción y la música enferma del violonchelo caracterizan para Mandelstam el episodio, no hay en él la perspectiva perversa del canibalismo, sino casi sólo el sentido sonoro de la materia elaborada por Dante. Toda la sustancia del personaje se convierte en forma, es decir, es la forma en la metáfora musical del violonchelo la que domina en la lectura: el sonido del personaje, su ser revestido de una especificidad sonora.

Uno de los problemas relativos a los personajes de la *Comedia* es precisamente entender cuán objetivos los hizo

Dante gracias a una conciencia estilística, es decir, hasta qué punto es cada uno de ellos realmente un personaje que posee una individualidad gracias a la cual entra en contacto con la individualidad del peregrino. No es casual que el *Infierno* sea la cántica privilegiada cuando se habla de «realismo» o se realizan análisis sobre la expresividad de la lengua dantesca. El *Purgatorio* y el *Paraíso* dan la impresión de ser lugares más pacíficos porque el peregrino ya no afronta situaciones tan dramáticas como las infernales, y los personajes de estas dos cánticas parecen, en consecuencia, menos reales. De hecho, se podría sostener lo opuesto, es decir, que Dante *auctor* (escritor) tiene muchos más problemas expresivos a medida que el viaje avanza del inicio del *Purgatorio* al *Paraíso*, precisamente porque su lengua debe ajustar las cuentas con una realidad que ya no es tan concreta. En el curso del *Paraíso* Dante declara varias veces, como hemos visto al inicio del episodio de Ugolino, que no tiene las palabras adecuadas, pero en realidad, aunque tiende a la visión final de un Dios imposible de expresar, en el *Paraíso* usa continuamente expedientes retóricos para hacernos sentir qué es lo inexpressable. Dante inventa el bellísimo verbo «trashumanar» en el primer canto del *Paraíso*: «Lo trashumano expresar *per verba* / posible no es», donde dice explícitamente que las palabras humanas no pueden expresar el acto de superar lo humano. Pero todo el viaje por el cielo es un modo de hacer sentir qué es este «trashumanar», que pasa fundamentalmente a través de la acción de la mirada de Beatriz y el modo con que esta mirada potencia los sentidos mismos de Dante.

Y así aún aparece la sombra del viaje de Ulises, es decir, de un viaje allende los límites, un viaje «más allá».

En efecto, Dante, desde el inicio del *Paraíso* (en el canto segundo), advierte a sus lectores que es necesario tener una embarcación resistente para afrontar esta última parte del viaje. Su acto creativo es definido con una metáfora muy intensa: «mi leño que cantando avanza», es decir, una nave que atraviesa el mar cantando, gracias a la energía del canto, al impulso del deseo que se convierte en canto. Solamente los pocos que se han alimentado con el «pan angélico», es decir, con un alimento celestial, pueden seguirlo: también aquí la fuerza del lenguaje está conectada con un alimento, pero un alimento sagrado, no perverso como en el caso de Ugolino. Luego Dante añade que los pocos que lo seguirán, tras la estela dejada en el mar por su barca, quedarán más maravillados que aquellos que antiguamente siguieron en la Cólquida a Jasón y lo vieron arar la tierra. Esta última imagen es una remisión mitológica importantísima, un recuerdo a la empresa de los Argonautas y de la conquista por parte de Jasón del vellocino de oro. Junto a Ulises, también Jasón es uno de los grandes navegantes de la antigüedad a los que Dante considera como modelo. Es más, como veremos, la memoria de la empresa de los Argonautas es fundamental en la última parte del *Paraíso*. Jasón y Ulises son dos héroes que desafían los límites humanos, y el mar es el lugar donde se pone a prueba su heroísmo, su lucha contra las leyes naturales.

En el *Paraíso* las reglas del realismo son modificadas. Dante debe afrontar, con un esfuerzo enorme, la empresa de drama-

tizar los encuentros con las almas de los beatos, que en realidad están todas a la vez en presencia de Dios y se manifiestan sólo al peregrino, en aquel momento, como formas visibles. En el *Paraíso* todo es unidad, las diferencias sólo son dadas por la gradación con que se difunde la luz divina: «La alta gloria de Quien todo lo mueve / penetra el universo y resplandece, / en una parte más, menos en otras» (*Paraíso*, I, 1-3). Pero, de todos modos, Dante debe representar las diferencias, sea en el espacio que recorre, sea en el tiempo en que él mismo se transforma gracias a la acción de Beatriz. El problema fue competentemente afrontado por una dantista estadounidense, Teodolinda Barolini, en el libro *The Undivine Comedy; Detheologizing Dante* (traducido al italiano como *La Commedia senza Dio: Dante e la creazione di una realtà virtuale*: el título representa más eficazmente la base de la perspectiva crítica adoptada). El tiempo es el gran ausente en la estrategia del *Paraíso*, y el *auctor* debe hacernos sentir la mutación que pasa a través de él. También en el *Infierno* el tiempo está ausente porque los pecadores viven en una condición eterna, pero Dante, como hemos visto, hace efectivo el reflejo de cuanto ellos han hecho en vida. La muerte ha dado un valor absoluto a sus acciones. El *Purgatorio*, en cambio, es la cántica del tiempo, porque los pecadores están en movimiento al igual que Dante, también ellos están evolucionando a través de un camino de purificación. El camino es el acto fundamental del *Purgatorio*, donde todo se mueve y el cuerpo de Dante produce la sombra que sorprende a las almas. Desde el principio del *Purgatorio* hay una alegría conectada con la fatiga de escalar la ardua monta-

ña para llegar al jardín del Edén. Dante nota de inmediato el contraste entre la pesadez del cuerpo y la velocidad del deseo y escribe, refiriéndose a él y a Virgilio en la playa del *Purgatorio*, que eran «como gente que piensa en su camino; con alma urgida y cuerpo que demora» (*Purgatorio*, II, 11). Por eso el encuentro con cada personaje casi siempre es precedido por la indagación de su rostro, de la expresión que la muerte no ha modificado ni la pena alterado, aun cuando, como ocurre con el amigo Forese Donati, su delgadez hace casi irreconocibles sus rasgos. «Quienquiera / seas, en tanto marchas, vuelve el rostro: / acuérdate si allá me has visto antes», pide Manfredi a Dante (*Purgatorio*, III, 103); «uno allí miraba / sólo hacia mí, cual para conocerme», se dice a propósito de otro espíritu (VIII, 47); «cuando de lo profundo de su frente / una sombra me ojeó y miróme fijo» (XXIII, 40), así empieza el encuentro con Forese.

Pero el esfuerzo de subir es continuamente dulcificado por la presencia del arte: después de la aparición de Casella, el amigo músico, asistimos a los encuentros con todos los demás poetas o artistas (Oderisi da Gubbio, Sordello, Estacio, Buonaggiunta da Lucca, Guido Guinizzelli, el trovador Arnaut Daniel) que hacen de la segunda cántica, como nota Philippe Sollers, «una imagen continua de la condición poética».

El *Purgatorio* es el redescubrimiento de la voz, el sonido, los colores y la música. El ojo y la vista son continuamente implicados por la aparición de voces y de imágenes parlantes que ilustran, con escenas históricas y mitológicas, la naturaleza de los pecados. Dante experimenta una nueva forma de

realismo, conectada directamente con las fuerzas creativas divinas. Otra vez Sollers:

Nosotros estamos en el tiempo recuperado en subida hacia su origen, en el tiempo de la verdadera acción progresiva. El sufrimiento ya no es sufrimiento de la palabra sino visibilidad de la palabra; la función de la imaginación y del sueño se hace cada vez más sutil, el sueño cambia de naturaleza y, por así decir, de espesor, el cuerpo se aligera, hasta su paso a través del fuego más allá del cual lo espera la luz (su deseo, Beatriz) de la que no es más que la sombra.

El concepto del tiempo que sube hacia su origen es fundamental para entender el valor del *Purgatorio*, donde el peregrino encuentra a otros peregrinos, como él inexpertos y en viaje: «¿Creéis, acaso, / que conocemos bien estos parajes? / Como vosotros somos peregrinos» (*Purgatorio*, II, 61-63). Dante recupera la atmósfera que conoce, la luz, el sol y la noche, pero sabe que está yendo hacia el Edén, es decir, el lugar donde ha comenzado la historia humana, que para él es a la vez el lugar de un nuevo inicio de la vida, el lugar de la renovación y de la unión con Beatriz. Esta escansión progresiva de su viaje está marcada también por las figuras de los ángeles que están de guardia en las cornisas del monte y borran de la frente del peregrino los signos del pecado. Todo el *Purgatorio* es un lugar de signos que aparecen y desaparecen, de signos que aluden y dejan ver más allá.

Dante ha unido aquí el relato de su camino hacia el Edén y hacia Beatriz con su camino a través de la poesía: su nuevo estilo poético, el provenzal del que descende, la mediación de Guinizzelli, la presencia de Virgilio y de Estacio, indican que la nueva lengua de la obra contiene en sí todas las lenguas que la han precedido, y rebosante de memoria se encamina hacia un nuevo inicio. Arnaut, que habla en provenzal, se presenta así: «*ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan*», su canto es a la vez llanto, y en él se unen la poesía y el deseo amoroso excesivo, aquel que Dante debe vencer con su canto («mi leño que *cantando* avanza»). En el centro del poema, «la divina floresta espesa y viva», el lugar donde la naturaleza se genera sola, donde se unen la aparición del deseo, la visión de la historia de la Iglesia y de la regeneración de los tiempos, donde Dante es investido de su tarea de difundir cuanto ha visto: «Anota esto; y, como yo lo digo, / comunica mi dicho a los que viven / el vivir que es correr hacia la muerte» (*Purgatorio*, XXXIII, 52-54).

Un complejo sistema de imágenes tiene inicio en el momento en que Dante encuentra a Beatriz y sus ojos deben sostener su mirada. Los ojos de Beatriz están en directa comunicación con la visión divina, y por eso es a través de ellos como Dante aprende a ver, gradualmente, de modo ya no humano sino ultra-humano. Para el hombre medieval conocer significa mirar en un espejo en el que el mundo se refleja, y por eso del *Purgatorio* al *Paraíso* encontramos numerosos momentos en que Dante compara su mente con un espejo en el que se refleja el rayo de la luz divina, pero al mismo tiem-

po Dante es deslumbrado, mientras se acerca a Dios, por la luz divina, por lo que su escritura no puede representar las cosas porque la mente no ha conseguido capturarlas. En el *Convivio* Dante explica que las imágenes se forman en el ojo porque sus formas son detenidas por el fondo del ojo, que es como un espejo, es decir, vidrio cerrado por el plomo (sobre este tema se puede ver el reciente estudio de Mira Mocan, *La trasparenza e il riflesso*, 2007). Pero cuando Dante afronta la visión de las realidades del *Paraíso*, no le es posible fijar nada porque la luz pasa más allá del fondo de su ojo, en cierto sentido no se pueden formar (detener) las imágenes. Y, en consecuencia, no se encuentran ni siquiera las palabras. Entonces Dante recurre a la imagen de la mirada al sol, por la que la vista es vencida por la fuerza de la luz: mirar al sol muestra la fragilidad de la vista humana, pero también la imposibilidad de la representación. El ojo se queda ciego. La lengua muda. Escribe Dante: «Y si la fantasía queda abajo / de tanta altura, no nos maraville; / que sobre el sol no hay ojo que domine» (*Paraíso*, X, 44-48).

Dante necesita de la ayuda de Beatriz para poder recorrer la última parte de su viaje. Es ella la que permite que sus ojos adquieran potencia, es ella quien hace de espejo a la luz y permite que los ojos de Dante la perciban, aunque parcialmente. Pero el *Paraíso* es el lugar de los continuos tropiezos de la representación, de caídas en el vacío, en lo inexpresable. Dante advierte que su obra contiene en sí estos vacíos, que no es perfecta, y que hay lagunas debidas a lo inexpresable. Una vez más es la imagen de la barca-poema la que apa-

rece, aún es la memoria obsesiva de Ulises, de un vuelo que aquí es definido como «salto»:

y así, al figurar el paraíso,
conviene que el poema sacro salte
como el que encuentra roto su sendero.

Pero quien piense el ponderoso tema
y los hombros mortales que lo cargan,
si ellos tiemblan no habrán de censurarlos.

No es rumbo para barca diminuta
el que va hendiendo mi atrevida proa,
ni para nauta parco en el esfuerzo. (*Paraíso*, XXIII, 61-69)

Sollers afirma que el poema sagrado de este modo debe aceptar su vacío, como si se hubiera convertido en parte integrante de un texto del que es sólo una aparición fragmentaria. En efecto, cuando Dante llega a la visión suprema del universo, es decir, fija la mirada en Dios, su vista llega al límite extremo, a su extrema posibilidad, se agota: «¡Oh gracia por la cual presumir pude / fijar la vista en la luz eterna / tanto que la visión consumí en ello!» (*Paraíso*, XXXIII, 82-84). La única imagen que Dante consigue elaborar para reproducir la complejidad del universo es la de un volumen, un volumen del que la *Comedia* no es más que un mínimo signo: «En su profundidad vi contenerse, / ligado con amor en un volumen, / cuanto en el universo se deshoja» (85-87). Pero de

este modo, al abrir su obra a la presencia de lo no definido, lo incompleto y lo parcial, Dante funda la más importante tradición occidental, que es aquella de la interpretación arbitraria de un texto literario. Nosotros, hoy, leemos la *Comedia* no porque sea un texto sagrado, sino porque es un texto literario. Aunque nos esforcemos por recuperar la sustancia original de la palabra dantesca, es en tanto palabra poética como podemos ponerla en el centro de nuestras conjeturas. Dante ha inscrito en su obra total esta misma hipótesis hermenéutica.

Andrea Zanzotto ha notado que en el momento en que Dante no consigue encontrar las palabras correctas para expresar el proceso del trashumanar en los últimos cantos del *Paraíso*, está obligado a utilizar la imagen del niño que es empujado por el deseo hacia el seno materno. La potencia del peregrino corresponde a un movimiento de regresión: para expresar el más allá es necesario volver al origen. El lenguaje vuelve a ser el silabeo infantil: «Más torpe desde aquí será mi habla, / al recordar, cual es la de un infante / que baña aún la lengua en la tetilla». Pero poco antes Dante ha debido confesar que sólo una pequeña parte de la visión ha quedado impresa en su mente y que, por tanto, su obra es lagunosa. Para expresarlo, ha elaborado una de las imágenes más intensas y problemáticas de su poema, afirmando que mientras está escribiendo un solo punto de lo que ha visto, una mínima parte de la visión, se ha vuelto ya más oscuro y lejano que los veinticinco siglos que han pasado de la empresa de los Argonautas. Pero la imagen es como siempre muy rica en significados: «En sólo un punto encuentro más olvi-

do / que en veinticinco siglos en la empresa / en que Neptuno sorprendiese ante Argos». La rima entre *letargo* (sueño, olvido) y *Argo* (Argos) es, en italiano, muy intensa, también porque *letargo* contiene en sí el nombre del mítico monstruo que tenía cien ojos y, por tanto, nunca dormía; en la palabra «*letargo*», Dante siente la presencia de su contrario semántico, es decir, la presencia de los cien ojos de Argos. En consecuencia, se trata de un sueño/olvido conectado estrechamente a una visión extrema (los cien ojos del monstruo): la visión está encerrada en el sueño. Si queremos hacer un juego de palabras, podemos decir que en «*Let-Argo*» *Leteo*, es decir, el mundo del olvido, convive con Argos, es decir, el mundo de la visión ultra humana.

Argos es, por otra parte, el nombre de la nave que realizó la primera travesía y, por tanto, remite a un mito heroico de superación, como el mito de Ulises. Además, Dante ha introducido aquí la referencia al dios Neptuno, que desde las profundidades del mar ve la sombra de la nave deslizándose sobre el agua: estamos en el centro del *Paraíso*, pero de pronto Dante necesita evocar una perspectiva profunda y subterránea como la de Neptuno. Parece como si la sombra del *Infierno* llegara hasta aquí, también porque los primeros condenados que Dante había encontrado, es decir, Paolo y Francesca, habían contado que habían sido vencidos por el amor en «sólo un punto». Este punto, esta mínima porción de tiempo, ahora es evocada, después de decenas de cantos, para indicar otro vacío interno al poema, un vacío mínimo pero más grande que veinticinco siglos. El tiempo de la historia humana, desde la empresa de

los Argonautas, es nada en comparación con este mínimo punto de visión. Todo lo que es humano desaparece frente a este último punto oscuro de la visión. Y Dante, quizá por primera vez en la cultura occidental, sabe que una representación puede estar completa cuando contiene en sí también el vacío y la oscuridad, cuando exhibe a la vez sus alturas y sus limitaciones. Como dice Sollers, Dante, aunque ciego, aún puede hablar para encontrar un camino más allá de la oscuridad.

La *Comedia* es una obra total no sólo porque es la representación de una visión, sino porque en esta visión están contenidas las posibles reglas de todas las representaciones.

DE MATERIA POETICA.
NOTAS SOBRE LA TERGIVERSACIÓN
DE LA POESÍA LÍRICA DE DANTE

Julián Jiménez Heffernan

*The poem is not a stream of consciousness, but an area
of composition in which I work with whatever
comes into it. Only words come into it.*

Robert Duncan

I.

Dante es fundamentalmente el autor de la *Divina Comedia*. Y está bien que así sea. Pero ello no debe impedirnos aceptar otro hecho evidente: Dante es también el autor de las *Rime* y la *Vita Nuova*. Digo esto porque ambos hechos, ambas designaciones de autoría, no siempre se hacen simultáneamente. Y ello provoca una bifurcación hermenéutica potencialmente lesiva para la comprensión de ambos espacios textuales. Con-

viene recordar, quizás, que para Dante, muy probablemente, las *Rime* y los poemas recogidos en la *Vita Nuova* eran, desde el punto de vista de la dignidad estilística, superiores a los versos de la Comedia. En el *De vulgari eloquentia*, Dante hace una tripartición entre estilo trágico elevado, estilo medio o elegíaco, y estilo bajo o cómico¹. Esta distinción era en cierto modo indiferente al idioma empleado, latín o vulgar, cosa inconcebible, por ejemplo, para otros tratadistas como el Marques de Santillana. Según Dante, una canción en toscano, en la medida en que verse sobre la materia adecuada, a saber, «*salus, amor et virtus*», pertenece al estilo trágico elevado. La Comedia, en cambio, pese a su dimensión escatológica y su seriedad moral, es, según explica el propio Dante a messer Cangrande della Scala, un *villanus cantus*, un canto villano². Ciertamente es que luego trata de imponer otra comprensión del estilo cómico, en clave ahora estructural, como aquel proceder narrativo que reserva lo trágico o áspero al comienzo para concluir con lo cómico o alegre: «*Comedia vero inchoat asperitatem alicui rei, sed eius materia prospere terminatur*». Nótese aquí la opción terminológica: la comedia viaja de lo áspero a lo próspero. Es importante fijar estos vocablos porque el proceder inverso de la tragedia no los asume, sino que opta por otros. Según Dante, la tragedia «*in principio est admirabilis et quieta, in fine seu exitu est fetida et horribilis*». Es evidente que

1 Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, en *Tutte le opere*, Roma, Newton, 1993.

2 Para el sentido del término *commedia*, véase Giorgio Petrocchi, *L'Inferno di Dante*, Milán, Rizzoli, 1978, pp. 57-63.

esta comprensión de lo trágico no es exactamente la misma que emplea Dante al decir que el canto amoroso es trágico. Estamos en un período de confusión preceptiva y alta indeterminación conceptual en lo relativo a los géneros. Ahora bien, lo cierto es que dichas confusión e indeterminación no se han resuelto todavía. Seguimos sin saber qué cosa sea un poema lírico. Mucho menos cómo definir esa extraordinaria arquitectura verbal que es la *Divina Comedia*.

En definitiva, pese a la perplejidad normativa que Dante debió de sentir en relación con sus propios textos, y pese a su convicción segura de que la *Divina Comedia* era su *opus magnum*, Dante posiblemente sospechaba que sus primeros esfuerzos líricos constituían el corpus textual más legitimado que él había escrito. Su campo literario cierto, el espacio de agonismo valorativo al que él siempre quiso pertenecer, era indudablemente el campo trazado por Arnaut Daniel, Guido Guinizzelli y sus amigos Lapo, Cino y Cavalcanti. Su admiración por Virgilio, el *guida*, el *duca*, el conductor de su peregrinación infernal, no condicionó sus decisiones literarias. Dante no quería escribir lo que Virgilio grandiosamente escribiera y nadie lograra remedar en lengua vulgar alguna, al menos en territorios italianos, a saber, un poema épico. Lo dice muy claro en el *De vulgari eloquentia*: «*Arma vero nullum latium adhuc invenio poetasse*». Es decir: «No hay ningún italiano que haya cantado, hasta ahora, las armas». Lo importante es que Dante no quiere ser ese italiano. Insisto en esto porque dicha opción bien resuelta habría sido un acceso mucho más seguro a la gloria literaria. Pensemos en Ariosto y

en Tasso, dos poetas posteriores en vulgar que, pese a la manipulación consciente que hacen del código épico, se asientan en dicha estructura para canalizar su propia cotización literaria. Dante opta, en cambio, por un camino asombrosamente incierto. De un lado, la ansiosa relegitimación del canto lírico y su inversión arriesgada en ese mercado. De otro lado, la heterodoxa variación sobre el corpus lírico que fue el *libello* de la *Vita Nuova*, un texto, como veremos más adelante, rigurosamente indefinible. Y finalmente, la exorbitante rareza de la *Divina Comedia*, un texto que sencillamente desborda cualquier determinación hidrológica en fuentes previas, alegóricas o visionarias. No existe nada parecido antes y no hay nada parecido después. La comedia es un *hapax*, un acontecimiento en el sentido de excepcionalidad y apropiación de lo imprevisible que Heidegger, Derrida y Badiou dan al término. Y como todo acontecimiento, carece de determinación prescriptiva.

De lo que no carece es de lectores entregados, sorprendidos, rendidos. Esta rendición psicológica a la fuerza innegable que el texto contiene ha provocado un hábito hermenéutico, una conducta receptiva muy vehemente a lo largo de los siglos. Parte de mi propósito es, en cualquier caso, ofrecer un segmento singular de ese camino exegético. Quisiera describir someramente el modo en que la obra y la figura de Dante han sido recibidos y registrados en la tradición cultural anglosajona del período postromántico. Me centraré en cuatro autores que considero especialmente representativos. Seguramente no sean los que mejor han leído la obra de Dante. Sus lecturas, en efecto, carecen del rigor académico

exigible en esta tarea: consulta de fuentes bibliográficas, revisión del estado de la cuestión, etcétera. Pero el protagonismo intelectual de estas personas proporciona —creo— un signo de representabilidad y un horizonte de influencia del que quizás carecen las emprendidas por italianistas de Oxford o Cambridge en la segunda mitad del siglo diecinueve. Los cuatro intelectuales que he seleccionado son Thomas Carlyle, George Santayana, T. S. Eliot y Harold Bloom.

II.

En 1840 Thomas Carlyle imparte un conjunto de conferencias sobre los héroes y el culto al héroe en la cultura occidental³. Comienza con el héroe considerado como divinidad, encarnado en el dios pagano Odín. Sigue con el héroe como profeta, y elige la figura de Mahoma. La tercera conferencia se centra en el héroe como poeta, y centra su discusión en Dante y Shakespeare. Luego vendrán el héroe como sacerdote (Lutero), el héroe como hombre de letras (Johnson, Rousseau, Burns) y finalmente el héroe como rey (Cromwell y Napoleón). Esta fórmula de glorificación retórica de grandes hombres tendrá, como sabemos, un éxito considerable en la tradición occidental. Emerson respondió diez años después con sus *Representative Men*. En el terreno literario excluye a

3 Thomas Carlyle, *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, ed. Harold Bloom, Nueva York, Chelsea Books, 1986 (*Los Héroes*, trad. Pedro Umbert, Madrid, Sarpe, 1985).

Dante e incorpora a Goethe en su nómina. Aunque esta exclusión es engañosa, pues ya en 1843 Emerson deja constancia de su admiración por Dante en una traducción al inglés de la *Vita Nuova*. El canon occidental de Bloom quiere ser, como sabemos, un eslabón más en esta secuencia de apoloías de mentes seculares. La deuda de Bloom con Carlyle y Emerson es enorme. Pero volvamos a Carlyle y centremos nuestra atención en la primera parte de su conferencia sobre Dante y Shakespeare.

Carlyle, lector no en vano de Coleridge y Shelley, asume que la poesía verdadera comunica con la infinitud, la *Unendlichkeit* (107), mediante la armonización sonora del discurso, que es en sí misma articulación musical del lenguaje. Para Carlyle, el modo retórico más sublime del decir poético es el simbólico, pues en dicho modo se conjuga armoniosamente la dimensión ideacional o intelectual del pensamiento con la materialidad sonora del lenguaje. El símbolo, hegelianamente, es la encarnación material de la idea. La visión del poeta que Carlyle tiene es muy deudora de Shelley: el poeta como portavoz del espíritu del mundo, espíritu que, en caligrafía casi hegeliana, se despliega epocalmente en la inmanencia de la historia. Todo esto nos invita a pensar que Carlyle lee a Dante en clave romántica, una clave no siempre germánica, pero en cualquier caso hecha de fragmentos de platonismo, neoplatonismo e idealismo.

La lectura de Carlyle se centra exclusivamente en lo que él llama «el libro», «su libro» (109), el de Dante, es decir, la *Divina Comedia*. No hay mención alguna a otros textos. Dicho

libro se define como canto místico, y el canto, para Carlyle, es la disposición heroica del pensamiento. Pues el pensamiento, insiste el escritor victoriano, puede conducirse por otra opción discursiva, que él llama «un pedazo de prosa dislocada» (113). Dante lo llamaría un decir *sciolto*, suelto. El hecho de que Dante no optase por la prosa dislocada demuestra, según Carlyle, sus credenciales heroicas: en la medida en que su pensamiento, como el de Homero, ya tiene «grandeza y profundidad musical» (113), dicho pensamiento sólo puede conducirse en canto. De ahí, añadimos nosotros, que su conductor, su *duca*, sea Virgilio, poeta heroico, y no San Agustín o Santo Tomás de Aquino. En definitiva, Carlyle considera que la grandeza de Dante reside en la disponibilidad originalmente poética de su materia intelectual. Esta disponibilidad garantiza la seguridad conmovedora de su *canto fermo*. Esta reconciliación entre pensamiento y dicción tiene, como decía antes, un nombre, y es el de símbolo. En clara actitud romántica, Carlyle opta, en la disyunción figural símbolo-alegoría, por la primera, por el símbolo, un tropo menos mecanizado y más trascendente. Así, las tres partes de la *Divina Comedia* son, se nos dice, «un símbolo, una representación emblemática de su creencia en ese universo» (119). Los hombres, asegura Carlyle, no creen en las alegorías. Dante habría optado, pues, de forma sistemática por la simbolización. Pero claro, surge la pregunta: la simbolización de qué, cuál es el contenido ideacional, el pensamiento, que es encarnado en el firme canto místico de la *Comedia*. Según Carlyle, dicho contenido no es otro que «el alma de Dante,

y dentro del alma de Dante, el alma de la Edad Media» (114). Más adelante lo repite: «Dante es el orador, el cantor, la Edad Media que habla; el pensamiento en que vivieron está interpretado en las notas musicales e imperecederas del poema» (119). Y más adelante aún: «La idea más noble, hecha hasta allí real entre los hombres, cántala ahora y la simboliza hasta el infinito uno de los hombres más nobles» (120). Finalmente: «Dante, el héroe de Italia, fue enviado al mundo para encarnar musicalmente la religión de la Edad Media» (122).

La vaguedad de todo esto es sencillamente apabullante. Pero conviene recordar que esta vaguedad era el líquido amniótico del primer historicismo romántico, y que mucha filología positiva del siglo veinte y veintiuno sigue anclada, aunque sus practicantes no lo sepan, en estas brumas idealistas. Pues mucha filología positiva sigue asumiendo la precedencia cronológica y preeminencia causal del contenido o materia sobre las formas. A Carlyle le interesa más el alma de la Edad Media que los medios rítmicos empleados por su profeta para expresarla. Pero Carlyle no fue el único.

III.

En abril de 1910 dicta Jorge Santayana en la Universidad de Columbia seis conferencias que recogían lo sustancial de un curso ya dictado en Harvard⁴. En ellas analiza la obra de tres

4 George Santayana, *Three Philosophical Poets* (1910); *Tres poetas filósofos. Lucrecio, Dante, Goethe*, trad. José Ferrater Mora, Madrid, Tecnos, 1995.

poetas filósofos, Lucrecio, Dante y Goethe. Pese a la brillantez expositiva, el mayor dominio de los textos de Dante y la solidez de los conocimientos filosóficos, la tesis central de Santayana retoma elementos de la posición de Carlyle. Santayana nos viene a decir que el «tema general» de Dante fue el cuerpo de la teología cristiana, siendo éste una mezcla de moral platónica y providencialismo hebreo. Santayana subraya la prioridad absoluta de la teología sobre los otros dominios, como el político o el erótico: «La teología se convirtió para él en un guardián del patriotismo y, en un sentido extrañamente literal, en el ángel del amor» (67). La estrategia retórica empleada por Dante en la *Divina Comedia* es, también ahora, el simbolismo, pues, como asegura Santayana, «en la época de Dante el simbolismo y la exactitud literal son simultáneos» (73). Vuelve a comparecer, aunque de forma larvada, el prejuicio que asigna al simbolismo valores de espontaneidad y naturalidad que estarían ausentes en el decir alegórico. Obviamente, y a diferencia de Carlyle, Santayana ya puede estar leyendo a Dante con los ojos del simbolismo finisecular europeo. Pero es importante anotar que, a diferencia de simbolistas terminales como Mallarmé, Yeats o Juan Ramón, Santayana no pretende recorrer toda la senda del simbolismo, esa que conduce a la violencia (Yeats), al cortocircuito (Juan Ramón) o al nihilismo (Mallarmé). Y ello es así en gran medida porque la comprensión que Santayana tiene del simbolismo está, en algunos aspectos, contaminada de alegorismo. Según él, tendríamos que creer a Dante y suponer que Beatriz es un símbolo (de la teología), del mismo modo

que la *donna gentile* lo es de la filosofía (75). Dante habría escrito movido por una esencial «lealtad a su visión interna» (77). Esta lealtad es el signo de una persuasión que, en sus rasgos generales, Santayana define en términos definitivamente alegóricos. En un gesto hermenéutico ortodoxo, Santayana acepta sustancialmente la tesis de la cuádruple exégesis de la *Divina Comedia*, literal, alegórica, moral y anagógica, una tesis que asigna un tema preciso a la obra en función del plano figural en el que nos encontramos. Y «el tema principal», síntesis del resto, sería «el universo moral en todos sus planos: el romántico, el político, el religioso» (82) Este perfecto ensamblaje entre intención y composición conduce al filósofo a formular otra versión, también idealista, de la fusión entre contenido y forma:

Un espíritu persuadido de que vive entre cosas que, como las palabras, son esencialmente significativas, convencido de que las cosas significan la mágica atracción llamada amor, que arrastra tras él todos los objetos, es un espíritu poético en su intuición, aun cuando el lenguaje que emplee sea la prosa. La ciencia y la filosofía de Dante no tenían necesidad de ser puestas en verso para convertirse en poesía; eran fundamental y esencialmente poesía. (79)

Estamos de nuevo, como ya ocurriera con Carlyle, ante la perfecta unión entre filosofía (contenido) y poesía (forma); más aún, ante una variante de la forma distintiva que brota informando la materia, que es sencillamente indisociable

de su contenido. Esto recuerda a la concepción que Giambattista Vico o Shelley tenían de los humanos primitivos como seres que balbuceaban ya en poesía, en verso, seres que chapurreaban originalmente símbolos preñados de sustancia intelectual. Santayana habla de una «objetivación de la moralidad», de un «arte de dar formas visibles y morada espacial a las virtudes y vicios ideales», y atribuye dicho arte objetivador a un método preciso, su «imaginación simbólica» (83). Santayana repudia el gesto moderno de lectores que renuncian precisamente a un ámbito de moralidad filosófica, a un espacio de pensamiento. Ataca al lector moderno, «acostumbrado a las ficciones carentes de significación y de sentido, deseoso de ser entretenido por imágenes sin pensamiento» (97). Ataca el sensualismo literario, apegado a formas huérfanas de contenido. Y ataca en especial los prejuicios de dicho sensualismo:

Cierta especie de sensualismo o de esteticismo ha decretado en nuestros días que la teoría no es poética, como si todas las imágenes y emociones que sacuden una mente cultivada no estuvieran saturadas de teoría. El predominio de tal sensualismo o esteticismo sería suficiente para explicar la impotencia de las artes. La vida de la teoría no es menos humana o menos emocional que la vida de los sentidos; es más típicamente humana y más profundamente emocional. La filosofía es una especie de experiencia más intensa que la vida cotidiana, del mismo modo que la música pura y sutil, oída en estado de recogimiento, es algo más profundo y

más intenso que el rugido de las tormentas o el alboroto de las ciudades. Por esta razón, cuando un poeta no es insensato, la filosofía se incorpora de modo inevitable a su poesía, por cuanto se ha incorporado antes a su vida. O, mejor dicho, el detalle de las cosas y el detalle de las ideas se encuentran en el sendero que le ha conducido su ideal. (94)

IV.

Uno de los asistentes al curso de Harvard en el que Santayana disertaba sobre Dante fue T. S. Eliot. El peso de este curso sobre la concepción eliotiana de la poesía en general, no sólo de la de Dante, fue inmenso⁵. Eliot escribe en 1929 su ensayo sobre Dante. En él se aprecia con nitidez la adaptación personal que el poeta norteamericano hace del principio, formulado por Santayana, de objetivación moral mediante la dicción simbólica, un principio que a la postre acabaría convirtiéndose en la conocida fórmula del correlato objetivo. Hacia 1910 Eliot estaba ya muy posiblemente comenzando a hartiarse del funambulismo huero de cierto simbolismo. Sus pastiches y parodias de la poesía francesa *à la Verlaine* así lo demuestran. Eliot estaba asimismo hastiado de la lírica tardoromántica inglesa, apresada en un molinillo retórico de

5 El prólogo de Ronald Schuchard a las conferencias de 1926/1933 de Eliot, *The Varieties of Metaphysical Poetry* (Londres, Faber & Faber, 1993), sigue siendo un documento determinante para comprender el alcance de esta influencia.

nula productividad cognoscitiva. Eliot, como Pound, buscó en la tradición medieval un referente de tensión poética que conjugara su gusto por el artificio con su militancia intelectual y moral. Los poetas metafísicos no fueron, en este sentido, el precedente más elogiado. Para Pound, el comienzo estaba en la épica arcaica y, más modernamente, en la lírica sofisticada y atormentada de Arnaut Daniel y Cavalcanti, cuyos poemas tradujo. Para Eliot, el precedente señalado fue, o al menos así lo quiso Eliot, Dante. Insisto en esta dimensión intencional porque en realidad Santayana le indicó una senda y un motivo para seguirla, y sin duda Eliot deseó, al menos durante un tiempo, que dicha senda fuese la segura.

Eliot se enfrentó a Dante en dos ocasiones fundamentales. En 1926 imparte las Clark Lectures sobre poesía metafísica, y en esas conferencias emplea a Dante como paradigma de propiedad poética. En 1929, tres años después, redacta un extenso ensayo sobre el poeta florentino⁶. En las Clark Lectures, luego publicadas como *The Varieties of Metaphysical Poetry*, Eliot defiende la tesis principal de que, a diferencia de Dante, los poetas metafísicos carecían de una visión del mundo unificada e integrada, una cosmovisión tan ontológica como ética que les permitiera cimentar sus versos en un suelo conceptual seguro. Dante, en cambio, no sólo decía lo que sabía, sino que sabía lo que decía, y lo sabía de una forma ingénita, no sólo porque el pensamiento medieval estaba asimilado en su *forma mentis*, sino porque dicho pensamien-

6 T. S. Eliot, «Dante» (1929), *Selected Prose*, ed. Frank Kermode, Oxford, Oxford University Press, 1975, pp. 205-230.

to constituía, en efecto, un saber, una doctrina integrada e integradora. De ahí que Eliot pueda decir que «*John Donne was a mind of the trecento in disorder*» (133), es decir, que Donne era una mente trecentista, esto es, ansiosa de anclar su dicción en un saber, pero en desorden, incapaz de hallar un saber que no fuera anárquicamente disperso. Dante funciona, pues, como contraejemplo, y será a Dante, en definitiva, a lo que quiera aproximarse Eliot en su propio quehacer poético, proponiendo una nueva épica de la ruina europea de entreguerras, hecha de miasma antropológica y residuos literarios, una nueva épica, *The Waste Land*, que es en sí mismo el *inferno* de la tierra, un poema sin cosmovisión integradora pero al menos consciente de dicha carencia. Pero no es mi objetivo indagar en la rentabilidad creativa de Dante para Eliot. Mi intención es analizar el papel de Eliot en esa cadena de tergiversaciones hermenéuticas que comenzábamos con Carlyle, y lo primero que urge señalar es que, pese a la contrastada perspicacia crítica de Eliot, su ensayo sobre Dante resulta muy pobre.

Eliot tiene una tesis central, muy similar a la de Santayana, según la cual el principal mérito de Dante reside en haber sabido conciliar pensamiento y dicción poética, contenido y forma. Esta tesis también se yergue contra quienes niegan «que un enunciado directamente filosófico pueda ser gran poesía» (217). Eliot considera que el *Purgatorio* es la perfecta demostración de lo contrario, es decir, que un enunciado filosófico directo puede ser gran poesía. En efecto, según Eliot, toda la *Divina Comedia* estaría atravesada de una «ló-

gica de la sensibilidad» muy especial que permite encarnar los contenidos filosóficos en imágenes precisas. Dicha lógica es primordialmente visual. Eliot insiste en este punto hasta la saciedad, hasta el extremo de que su defensa de las virtudes visuales y visionarias de Dante conlleva una omisión estrepitosa: la negativa a comprender que uno de los méritos mayores de la *Divina Comedia*, y de toda la poesía de Dante en general, reside en su poderosísima compacidad sonora. La tesis de Gianfranco Contini sobre el papel que jugó la memoria fonética de Dante en la composición de su poesía es suficientemente explícita a este respecto. Pero Eliot prefiere hablar de imágenes y visiones porque ello le permite retomar el argumento de Santayana sobre la simultaneidad entre simbolismo y exactitud literal. Ahora bien, Eliot, suficientemente purgado de infecciones románticas, prefiere hablar de un método alegórico. Con ello toma distancias parciales respecto de Carlyle y Santayana. Sin duda, el estado de la filología en su tiempo, y en especial los avances en los estudios sobre la dicción alegórica en las literaturas europeas —avances que conducirán, por ejemplo, al ensayo de C. S. Lewis, *The Allegory of Love*, de 1936, en el que dedica mucho espacio a *Le Roman de la Rose*, poema traducido por Dante, o al ensayo de Benjamin *Ursprung der deutschen Trauerspiel*—, contribuyeron a re-prestigiar la productividad literaria y la modernidad de la alegoría. Eliot considera que el método alegórico era, en tiempos de Dante, un método totalmente definido que contribuía a incrementar la simplicidad y la inteligibilidad de los poemas. El efecto final era la «lucidez de estilo» (209).

Esta tesis permite a Eliot afirmar que en la *Divina Comedia* se aprecia una gran escasez de metáforas, pues la metáfora y la alegoría no se llevan bien. Es más, siempre según Eliot, otra virtud de la alegoría dantesca es que facilita la ingesta de los nutrientes intelectuales, es decir, de los contenidos del pensamiento, pues es fácil atrapar lo que ha sido «solidificado en imágenes» (221). Esta idea de una «*solidification into imagery*» retoma la idea, ya expresada en su ensayo sobre *Hamlet*, del correlato objetivo que sirve de catalizador para conceptos y emociones. Eliot insiste además en un asunto interesante. Considera que la presencia de los contenidos intelectuales en el poema no exige a su autor el *realizativo* de la creencia, sino meramente el *constatativo* del conocimiento. El poeta norteamericano viene a decir que Dante no necesitaba creer en el mundo que poéticamente solidifica para poder solidificarlo. Basta con conocer dicho mundo. Lo mismo puede decirse, sugiere Eliot, de sus lectores. Una invitación, como ven, para escépticos, agnósticos o sencillamente protestantes. Dice Eliot: «Ésa es la ventaja de un sistema tradicional coherente de dogmas y valores morales como el católico: es independiente, tanto para la comprensión como para el asentimiento sin creencia, del individuo singular que lo propone» (223). Ahora bien, si Dante creía en dicho mundo, pues tanto mejor. El razonamiento es extraño, y no podemos detenernos en él. Baste decir que la conversión de Eliot al catolicismo bien pudiera leerse en esta clave de renovación técnica.

Lo que sí exige cierta demora es la elucidación correcta de lo que Eliot llama un sistema coherente, casi una *Welt-*

anschauung. Eliot carece de la formación filosófica de Santayana. Su capacidad de valorar la integridad sistémica del mundo medieval es, por lo tanto, tan cuestionable como, digamos, la que Umberto Eco tenía en sus lecturas tomistas del *Ulises* de Joyce. Quiero decir con esto que el criterio de integración extrema y organicismo consumado que tradicionalmente se esgrime en las valoraciones de las cosmovisiones medievales es un criterio datado, fechado, con origen en el historicismo romántico y penosa supervivencia presente. El pensamiento medieval proporciona mucho más y mucho menos que una cosmovisión. Otra cosa, muy distinta, es que nos hayamos acostumbrado a visualizar la Edad Media a través de la visión, del alto sueño, de Dante. Pero conviene no caer en vicios hermenéuticos: conviene no leer a Dante desde Dante. Eso por un lado. Por otro, resulta irritante comprobar cómo un desencadenante posible para la fascinación de Eliot hacia Dante fue la experiencia de lectura primera que el poeta americano hizo de la *Divina Comedia*, una experiencia poderosamente extrañante, en la medida en que su conocimiento del italiano no era grande, pero satisfactoria en tanto en cuanto le permitía paladear la extraordinaria densidad fonética del original y rescatar chispazos de sentido en la trama latina del toscano. Eliot tenía rudimentos de latín, conocía muy bien el francés, y estaba educado en el inglés isabelino y jacobeo, un inglés vigorosamente latinizado. Pues bien, esta primera experiencia de tanteo, de cortejo textual, por parte de un lector culto, un tipo de experiencia que supongo muchos han sentido cuando

no conocen en profundidad un idioma pero son parcialmente capaces de rescatar sentidos de un texto magno redactado en dicho idioma, es la experiencia que conduce a Eliot a afirmar que la lengua de Dante posee una lucidez intelectual inhallable en otras lenguas literarias. Dicha lucidez la vuelve más comprensible, universalmente comprensible. La razón que aduce es que detrás de dicha lengua había un idioma, el latín, en cuya matriz léxica se unificaba la mente entera de Europa. De ahí que, según Eliot, «el italiano de Dante está muy próximo en sentimiento al latín medieval» (208). Eliot, como vemos, acaba de precipitarse en el prejuicio romántico que ya viéramos en Carlyle y Santayana: en el toscano de Dante resuena el alma de la Edad Media. Ningún otro poeta posterior puede afirmar algo parecido, pues ningún período histórico habría aglutinado su alma en un idioma particular. A partir del Renacimiento se habría producido, según Eliot, una quiebra en las cosmovisiones conducente a un tipo de pensamiento fragmentado, a la postre el responsable de lo que Eliot llama una «disociación de la sensibilidad». Este argumento es eminentemente pobre. No sólo porque trata con torpeza de universalizar una experiencia personal, sino porque desatiende la grandísima especificidad local del toscano de Dante. En cualquier caso, lo importante es destacar la vigencia del prejuicio romántico que venimos asediando. La poesía de Dante es importante porque contiene pensamiento representativo y porque encarna, ya sea simbólica o alegóricamente, en poesía sensible y sólida, la visión del mundo resultante de dicho pensamiento.

V.

En 1994 Harold Bloom publica *The Western Canon*. Ciertamente, Bloom siempre quiso ser como Samuel Johnson, como Carlyle o como Eliot, es decir, siempre quiso ser un crítico total. Serlo implicaba, como bien demuestran dos precursores mencionados, habérselas con Dante. El capítulo que dedica al poeta florentino en su canon occidental no es lo mejor de Bloom, pero es ciertamente mejor que el ensayo de Eliot⁷. Está su favor el tiempo, no cabe duda, pero también lo está a favor de muchos (tantos) que siguen venerando a Eliot. El gran mérito de Bloom está en haber sabido localizar el defecto crónico de la hermenéutica dantesca: la subordinación de la poesía al pensamiento. Bloom rechaza este sometimiento alegórico y asegura que «si quieres leer la *Comedia* como una alegoría de los teólogos, comienza con el único teólogo que realmente le importaba a Dante: el propio Dante» (81). Bloom recuerda que Dante es el primer responsable de la deplorable reducción hermenéutica que exige leer el poema como una materialización verbal de la doctrina cristiana. Bloom lee el poema como un enunciado profético de dimensiones apocalípticas. Dicho enunciado brota de una

7 Harold Bloom, «The Strangeness of Dante: Ulysses and Beatrice», *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, Nueva York, Harcourt Brace & Company, 1994. Este ensayo es, por lo demás, bastante mejor que los ensayos sobre Dante nunca escritos por tantos y tantos críticos contemporáneos que reprochan a Bloom su concepción elitista y neo-romántica de la literatura.

conciencia prisionera de una visión privada, de una gnosis particular, un tipo de conocimiento irreducible a categorías preexistentes. La originalidad y la extrañeza que presiden la composición de la *Comedia* no son, recuerda Bloom, virtudes precisamente cristianas. El efecto logrado es el de una «autonomía poética» potencialmente escandalosa para mentes habituadas a la genuflexión intelectual.

Como casi siempre sucede con Bloom, sus argumentos brillan en la *pars destruens*. El problema surge cuando trata de enunciar la singularidad de la creación dantesca. Bloom cede a una jerga propia, de raíces tanto nietzscheanas como gnóstico-cabalísticas, que no logra especificar técnicamente el mérito poetológico del texto. En cualquier caso, si quisiera subrayar dos cosas. Bloom sirve al menos como heredero discolo de una tradición crítica angloamericana. Su visión dinamita la posición romántica que hemos narrado, la que asigna prioridad crono-causal al pensamiento sobre el poema y la que localiza en la integración orgánica del poema, lograda mediante un dispositivo simbólico o alegórico, su mérito fundamental. Pero Bloom sirve también porque sugiere un camino crítico. En la parte final del capítulo nos recuerda que todo lo que la crítica ha dicho sobre Petrarca ya puede decirse de Dante. Si hay alguien que haya inventado el poema lírico como ejercicio de idolatría poética, ése es Dante y no Petrarca. Si Petrarca está enamorado no tanto de su dama como de su poesía, también lo estuvo Dante. Ahí se indica un signo de modernidad radical, y es interesante subrayar que dicha indicación se hace casi al margen de la

Divina Comedia. Bloom nos está hablando de la *Vita Nuova* y las *Rime*, en relación con las cuales la *Comedia* es un desarrollo, una apoteosis creativa. La senda sería una de autonomía e idolatría poéticas, un camino de formas, en forma, hacia la apoteosis de las formas. Es curioso que al final de ese camino esté el simbolismo, y algo más allá la aniquilación de Mallarmé.

En definitiva, lo que esta muy somera revisión de cierta recepción de Dante en el ámbito anglosajón demuestra es la persistencia de un doble prejuicio relacionado: el que reduce la producción poética de Dante a la *Divina Comedia*, y el que sitúa en la idoneidad de un contenido la clave de su alquimia formal. Es cierto que Eliot refiere abundantemente a la *Vita Nuova*, mucho menos a las *Rime*, y cierto que Bloom concede una unidad a su producción poética que casi homologa su lírica primera con la *Divina Comedia*. Pero, en general, el prejuicio se mantiene, pues, a la postre, lo que importa está en el contenido, en el tema, ya sea ortodoxo o heterodoxo, una religión pública o privada. Sólo Bloom, en su repliegue argumentativo final, insinúa una lectura de inmanencia formal. Y no cabe duda de que, en toda la lectura romántica, subyace una fascinación por la materialidad autónoma de las formas verbales que los tres lectores, Carlyle, Santayana y Eliot, tratan de reprimir mediante una coartada retórica, el símbolo y la alegoría, que les permite no ya salvar los fenómenos, sino más bien las ideas, los conceptos y los temas.

VI.

Quizás convendría recordar que hay otra senda de lectura. Un camino atento a la materialidad inmanente del lenguaje poético de Dante, una materialidad que, en el seno de la discusión recreada, recibe la denominación de «forma». Este camino, que comienza casi siempre en las *Rime* y la *Vita Nuova*, es importante no sólo porque ha sido transitado por numerosos lectores de Dante, muy especialmente los tardo-románticos, simbolistas y vanguardistas. Conviene destacar, por ejemplo, la versión inglesa que Dante Gabriel Rossetti hace de la *Vita Nuova*. Y este camino es importante porque es el que cronológicamente recorrió Dante antes de llegar a la *Divina Comedia*. El camino, y retomo la idea ya sugerida al comienzo, cuyo arranque lírico estaba legitimado y cuya conclusión cómica estaba plagada de incertidumbre. Que, desde el punto de vista estilístico, arranque y conclusión están profundamente relacionados, es algo que la filología dantesca moderna, especialmente desde Contini, ha puesto suficientemente de manifiesto. Lo que une es precisamente la *memoria fonética*⁸. Pero quizás convendría mirar con atención un sector de esa producción lírica para tratar de apreciar hasta qué punto cierto estilo primitivo de Dante ofrece rasgos de ensimismamiento formal en la inmanencia del significante, en la materialidad pura de la trama léxica, que resultan ex-

8 Este concepto y sus consecuencias lo elabora Gianfranco Contini en sus extraordinarias lecturas de la poesía lírica de Dante: *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Turín, Einaudi, 1976.

tremadamente modernos. Esos rasgos son codificados por Dante en clave de *asperitas* o aspereza, y coagulan en el emblema reiterado de la *donna pietra*⁹. Pocas veces, en la poesía moderna, puede sentirse con mayor vehemencia la autonomía fonética del decir lírico. Esta secuencia de poemas se abre con la rima 43(C), «*Io son venuto al punto de la rota*»¹⁰, e incorpora una secuencia de sextinas dobles y otras formas caracterizadas por la compulsiva repetición de lexemas como *petra*, *ombra*, *donna*, *tempo*, *luce*, *freddo*, *verde*, *colli*, *gelo*... y en ellos leemos versos que inciden sobre la frigidez cósmica y la dureza mineral de la mujer, una estolidez despiadada a la que responde el poeta con una dureza equidistante: como «*la mente mia che è dura più che petra*»; «*E io, che son costante più che petra*»... Los versos se petrifican en respuesta a un desdén pétreo. Las secuencias provocan una sensación de auténtica hipnosis formal en el lector, y en ocasiones refulgen versos de apariencia estrictamente mallarmeana, como «*l'amor ch'io porto pur a la sua ombra*» (Sestina 44., «*Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*»).

Es, en cualquier caso, en el poema 46, que comienza con los versos: «*Così nel mio parlar voglio esser aspro / com'è ne li atti questa bella petra*», donde se enuncia de forma explícita el nuevo régimen expresivo caracterizado por la aspereza. La aspereza es, en el plano estilístico, el equivalente de la dureza

9 Es útil la síntesis de Giorgio Petrocchi, «De las rimas pétreas a las rimas doctrinales», *Dante. Vida y obra*, trad. María Pons, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 81-85.

10 Dante, *Rime*, ed. Gianfranco Contini, Turín, Einaudi, 1995.

petrológica de la dama. Un eco de esta poética reaparece en el canto 32 del *Infierno* en la alusión a *le rime aspre e chiocce*. Dice Dante: «S'io avessi le rime aspre e chiocce, / come si converrebbe al tristo buco / sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce, / io premerei di mio concetto il suco / piu pienamente» (32, 1-5)¹¹. En la versión de Ángel Crespo: «Si yo tuviese rimas berroqueñas / y ásperas, cual merece el triste huraco / que es apoyo del resto de las peñas, / más jugo sacaría del que saco / a mi concepto»¹². Es decir: rimas ásperas para un concepto áspero. Según Contini, el poema mentado de las rimas enuncia la conversión del contenido en forma: dureza de la forma y dureza del contenido son una y la misma cosa. La glosa inicial que Contini hace de la primera de las *rime petrose* es un ejercicio magistral de interpretación. Nos habla del segundo *trovare oscuro* de Dante que trata, en «un esercizio di mistica verbale», de potenciar el «*valore energetico ed evocativo della parola*» (150). Al comienzo de su glosa afirma:

Entre los problemas más debatidos de la bibliografía dantesca está el de la identificación de la así llamada *donna Pietra*. En el fondo, el problema no tiene razón de ser, pues la *donna Pietra* es simplemente el vínculo que une la lírica más técnica de Dante, en la cual la energía léxica y la rareza del ritmo se transforman bajo la ley del contenido, con el asunto de la mujer áspera, del amor difícil. (149)

11 Dante, *Infierno*, ed. Natalio Sapegno, Florencia, La Nuova Italia, 1985.

12 Dante, *Infierno*, ed. Ángel Crespo, Barcelona, Seix Barral, 1982.

Pero lo más importante lo refiere entre paréntesis, casi casualmente. Según Contini, «*nel fondo del suo cuore ogni stilista è un atematico*» [en el fondo de su corazón todo estilista es un atemático, 150]. A mi juicio, esta frase casi accidental de Contini expresa la mejor refutación posible al prejuicio romántico que hemos analizado. Dante, en tanto que estilista artesanalmente volcado en su idolatría léxico-musical, en su *fictio* poética, es un atemático, es decir, una conciencia desinteresada de los temas a menos que dichos temas, dichos contenidos, puedan emblematicar un rasgo internamente poético. Un rasgo, insisto, como la *asperitas* o la *levitas* (lo dulce, lo no grave), rasgos propios de la trama inmanente verbal de los decires líricos en tanto que anti-épicas. La lectura de Contini data de 1939. Supone, a mi juicio, uno de los más hermosos homenajes —homenaje ciertamente desplazado— jamás hechos a Mallarmé: es tanto una celebración como un acta de defunción del simbolismo moderno. Yo creo que esta lectura dantesca de Contini no sólo explica a Dante. Explica, como digo, a Mallarmé, a cierto Rilke, a cierto Jiménez y sin duda a cierto Ungaretti, a cierto Valente. Si bien, por mantenerme en un plano más ortodoxo, lo que conviene subrayar es la supervivencia de esta poética ensimismada y artificiosa del temor petrificado en estilo áspero en otras tradiciones poéticas modernas. Ello nos permitirá vislumbrar otra forma de heredar a Dante: otro destino seguro para su lírica que no pasa necesariamente por la *Comedia*.

VII.

Es un hecho, por ejemplo, que Ausiàs March pudo leer a Dante. Y es un hecho que March influyó en Garcilaso. Lo que no se ha estudiado con el rigor que merece es la influencia probablemente directa que el Dante lírico, el de las *Rime* y la *Vita Nuova*, pudo tener en los sonetos, canciones y elegías de Garcilaso. El peso abrumador del petrarquismo nos hace olvidar el valor fundacional del trío Guinizzelli-Cavalcanti-Dante, en especial la concepción torturada y temerosa del amor como yerro sensorial o extravío material que late en la lírica de los dos últimos. Se ha hablado de averroísmo metafísico, pero no hace falta buscar ese apoyo. Basta con mirar la factura atribulada, el léxico opresor, la sintaxis sincopada de sus versos para comprender que Garcilaso debió de aprender mucho del *dire aspro*. Cito partes de la Canción IV y de la Canción V¹³:

Canción IV

El aspereza de mis males quiero
que se muestre también en mis razones,
como ya en los efetos s'ha mostrado;
lloraré de mi mal las ocasiones,
sabrà el mundo la causa porque muero,

13 Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.

y moriré a lo menos confesado,
pues soy por los cabellos arrastrado
de un tan desatinado pensamiento
que por agudas peñas peligrosas,
por matas espinosas,
corre con ligereza más que el viento,
bañando de mi sangre la carrera.
Y para más despacio atormentarme,
llévame alguna vez por entre flores,
adó de mis tormentos y dolores
descanso y dellos vengo a no acordarme;
mas él a mas descanso no me espera:
antes, como me ve desta manera,
con un nuevo furor y desatino
torna a seguir el áspero camino.
.....

Canción V. Ode ad florem Gnidi

Si de mi baja lira
tanto pudiese el son que en un momento
aplacase la ira
del animoso viento
y la furia del mar y el movimiento,

y en ásperas montañas
con el suave canto enterneciese

las fieras alimañas,
los árboles moviese
y al son confusamente los trujiese:

no pienses que cantando
seria de mí, hermosa flor de Gnido,
el fiero Marte airado,
a muerte convertido,
de polvo y sangre y de sudor teñido,

ni aquellos capitanes
en las sublimes ruedas colocados,
por quien los alemanes,
el fiero cuello atados,
y los franceses van domesticados;

mas solamente aquella
fuerza de tu beldad seria cantada,
y alguna vez con ella
también seria notada
el aspereza de que estás armada,
...

No fuiste tú engendrada
ni producida de la dura tierra;
no debe ser notada
que ingratamente yerra
quien todo el otro error de sí destierra.

Hágate temerosa
el caso de Anajárete, y cobarde,
que de ser desdeñosa
se arrepintió muy tarde,
y así su alma con su mármol arde.

Estábate alegrando
del mal ajeno el pecho empedernido
cuando, abajo mirando,
el cuerpo muerto vido
del miserable amante allí tendido,

y el cuello al lazo atado
con que desenlazó de la cadena
el corazón cuitado,
y con su breve pena
compró la eterna punición ajena.

Sentió allí convertirse
en piedad amorosa el aspereza.
¡Oh tarde arrepentirse!
¡Oh última terneza!
¿Cómo te sucedió mayor dureza?

Los ojos s'enclavaron
en el tendido cuerpo que allí vieron;
los huesos se tornaron
más duros y crecieron
y en sí toda la carne convirtieron;

las entrañas heladas
tornaron poco a poco en piedra dura;
por las venas cuitadas
la sangre su figura
iba desconociendo y su natura,

hasta que finalmente,
en duro mármol vuelta y transformada,
hizo de sí la gente
no tan maravillada
cuanto de aquella ingratitud vengada.

No quieras tú, señora,
de Némesis airada las saetas
probar, por Dios, agora;
baste que tus perfetas
obras y hermosura a los poetas

den inmortal materia,
sin que también en verso lamentable
celebren la miseria
d'algún caso notable
que por ti pase, triste, miserable.

Esta última lira incide sobre un asunto central: la materia. La materia que aquí se evoca es la materia como contenido, tema, pero el poema escenifica una solidificación (una marmorización) inmanente de cuerpo y lenguaje que gravita en

torno a los lexemas relacionados de la aspereza y lo pétreo. Cabe decir, pues, que el signo de la tergiversación romántica ha pasado por sacrificar una materia por otra, el contenido por la forma. Los poetas, desde Petrarca y Garcilaso, comprendieron mucho mejor que el mérito de Dante residía, literalmente, en la *materia* poética.

VIII.

En el fondo, las dos condiciones textuales que venimos explorando, filosofía y poesía, comparten como sustrato fundamental una misma materia figurativa: la metáfora del alma o espíritu. El poeta-filósofo figura el alma y se figura alma. La poesía-filosofía figura el alma y se figura escrita por el alma. Ahora bien, esta figuración está sometida a fortísimas tensiones, pues la propuesta retórica del alma se hace a costa de la materia. Desde las lecturas que Marx hiciera en la obra de Demócrito, toda la tradición marxista, especialmente Louis Althusser y Ernst Bloch, ha consignado este sacrificio de la materia como un escándalo ideológico de graves consecuencias intelectuales y sociales. Philippe Sollers, por ejemplo, ha hablado de una *méconnaissance* de la materia como arranque de la tradición primero metafísica y luego idealista¹⁴. Una represión, no obstante, condenada a extinguirse, pues la ma-

14 Philippe Sollers, *Sur le matérialisme. De l'atomisme à la dialectique révolutionnaire*, Paris, Seuil, 1974, p. 12.

teria, advierte Sollers, siempre regresa. El novelista francés habla así de un «*retour du refoulé*» (22), un retorno de lo reprimido, una especie de némesis de la materia. Ahora bien, cómo, dónde y cuándo, tiene lugar ese regreso, esa *nostos*, esa némesis restauradora. La ortodoxia marxista ha resuelto este interrogante de maneras muy diversas, aunque casi siempre apelando al horizonte de la historia material. Ahora bien, la poesía y la filosofía no sólo son parte de la historia, de dicha historia, sino que en gran medida la constituyen. Si un error retórico, la conjetura figural del alma/espíritu, subtiende a esa precisa ideología burguesa que ha perpetuado un régimen de injusticia social, la revolución que pueda derrocar esa ideología debe, en primer lugar, atender al entramado tropológico originario con el fin, si no de desmontarlo, sí al menos de tomar conciencia de él. Eso lo insinuó Paul de Man a comienzos de los ochenta y casi nadie le hizo caso¹⁵. De haberse atendido a su sugerencia, habría resultado mucho más evidente que el retorno de la materia reprimida también se cumple en la poesía y que consignar dicho regreso puede resultar liberador, dando lugar a una conciencia quizás exigible, especialmente para quien se pretende materialista en estos tiempos de tanta mistificación.

15 Lo hace en el contexto de una lectura del ensayo de Empson sobre la pastoral: «... el marxismo es, en definitiva, un pensamiento poético que carece de la paciencia de llevar hasta el fin sus conclusiones». Paul de Man, «The Dead-End of Formalist Criticism», *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (1983), Londres, Routledge, 1986, p. 240.

Lo primero que urge señalar es que este regreso de la materia produce peso y ese peso es ya pensamiento. La palabra pensamiento viene del verbo latino *pendere* [pende], empleado en el sentido de pesar cuidadosamente el pro y el contra. El pensamiento es, pues, la balanza que calibra el peso contrastivo de los argumentos. Pero para que la analogía funcione los argumentos deben pesar, tener peso, y eso sólo lo tiene la materia. Pesan las mercancías que penden situadas en los extremos de la balanza. Pesan, pues, los pensamientos y piensan los pesos: los pesos y las (antiguas) pesetas, dinero, que la etimología es la misma: materias todas. Y pesa el peso etimológicamente como *pensum*, masa de lana por hilar. La materia de la que se hacen los hilos, los hilos con los que se fabrican las prendas: los vestidos del cuerpo y los hábitos del alma. Así pues, cabe afirmar que poesía y filosofía son, por definición, dos estrategias de adelgazamiento, dos formas de dieta intelectual que buscan meramente evitar el peso de una materia resistente, nunca abandonada del todo. Cuanto más presente está dicha materia en el tejido del poema o del texto filosófico más pensamiento contiene. Toda poesía es filosófica. Toda filosofía es poética. Ambas son laboratorios textuales de la figura *alma*. Pero no toda filosofía ni toda poesía contienen pensamiento. Hablamos de pensamiento cuando el discurso poético y/o filosófico es capaz de desequilibrarse, descomponerse, desviarse, aunque sea levemente, debido a la presión y peso de alguna de sus materias. Distinguiré siete inflexiones figurales, tradicionales en nuestra metafísica occidental, de la materia: materia

en sentido estricto; materia como asunto; materia como mujer; materia como cuerpo; materia como lenguaje; materia como madera; materia como mercancía.

Para ilustrar este supuesto, propongo la lectura de un poema de Dante, un soneto del capítulo 20 de la *Vita Nuova*. El hecho en sí de que el poema deba acompañarse de su interpretación confirma ya uno de los retornos mencionados. La materia regresa en forma de asunto. El poeta hace un poema y luego hace una interpretación con el fin de explicar (declarar, aclarar, como el que aclara adherencias de suciedad en la ropa) la materia misma del poema. Es paradójico. La tendencia común es suponer que la exégesis es más filosófica que el poema, cuando en realidad no es así. La exégesis deviene un suplemento, añadido o excrecencia superfluo que, en su inanidad, en su torpeza, en su penuria hermenéutica, no hace sino confirmar la potencia filosófica del poema al tiempo que deja pasar, en un ejercicio de lúcido pensamiento, una materia que golpea furiosamente sus puertas. Este retorno se cumple, no obstante, de manera compleja y paradójica. La razón es muy simple: la figuración del alma depende directamente de un dispositivo conceptual ideado por Aristóteles en su *Metafísica*, el dispositivo hilemórfico que distingue entre materia y forma. Esta distinción resuena en otras como potencia y acto, cuerpo y alma. Pues bien, este dispositivo obtiene, en la escritura lírica y exegética de Dante (y posteriormente en San Juan, en Bruno, en Lope), una productividad aparentemente ilimitada. Esta ilimitación no es sólo cuantitativa sino también cualitativa. La aplicación desenfrenada del

dispositivo, potencialmente aplicable a cualquier cosa, consciente de manera sorprendente la reversibilidad inmediata de su polaridad. Lo que en una ocasión es considerado forma luego pasa a ser materia y viceversa. Esta reversibilidad no sólo cancela, obviamente, su presunto potencial argumentativo, sino que despierta una sospecha: lo que nos parece algo lógico, racional, argumentativo, por el mero hecho de que funda, en cuanto dispositivo filosófico, la razonabilidad de la metafísica aristotélica, puede no ser más que un mecanismo tropológico, un instrumento retórico. Ello explicaría su potencial aberrante y su capacidad de diseminación incontrolada. Después de todo, la *Metafísica* de Aristóteles puede ser explicada como un conjunto de *commenti* o glosas a unos fragmentos poéticos de presocráticos. Un intento, pues, de razonar una escritura poética que, como tal, la convertiría en un precedente imprevisto de la *Vita Nuova*.

IX.

La *Vita Nuova* puede verse como una fundación de cierta lírica romance, precisamente por la cantidad asfixiante de pensamiento que contiene. La concepción ordinaria de la *Vita Nuova* es que se trata de un ejercicio de ascesis erótico-poética, una depuración de los afectos corporales con el fin de alcanzar la autonomía de un alma consagrada a la contemplación de una amada que, en su condición difunta, termina confundándose con la poesía. La crítica coincide a la hora

de destacar la corrección que Dante haría aquí del oscuro afectivismo carnal que preside la visión amorosa de Cavalcanti. Así pues, *Vita Nuova* supondría un hito en esa sólida figuración del alma que ha constituido la tarea de cierta lírica occidental. Mi intención es demostrar el polivante *retour du refoulé*, el regreso plural de la materia que acompaña, como una recusación necesaria, a la ascética *peregrinatio* del alma figural de Dante. Serviría cualquier poema de este libro que, como saben, tiene carácter de diario espiritual, autobiografía amorosa, narración erótico-sentimental, libro de la memoria, pero también y sobre todo tratado poético, pues Dante comenta cada uno de sus poemas en una prosa exegética de alta densidad conceptual. Sigue en esto a Boecio, cuya *Consolación de la filosofía* combina también poemas y prosas. La de Dante sería, en puridad, una *Consolación de la poesía*. Y sigue asimismo la tradición provenzal de las vidas de los trovadores. La novedad, ahora, es que Dante nos narra su propia vida y razona sus propios poemas en un ejercicio de sofisticada conciencia literaria. Me serviré, como anunciaba más arriba, del capítulo XX:

Sonetto

Amore e 'l cor gentil sono una cosa,
sì come il saggio in suo dittare pone,
e così esser l'un sanza l'altro osa
com'alma razional sanza ragione.
Falli natura quand'era amorosa,

Amor per sire e 'l cor per sua magione,
dentro la qual dormendo si riposa
tal volta poca e tal lunga stagione.
Bieltate appare in saggia donna pui,
che piace a li occhi sì, che dentro al core
nasce un disio de la cosa piacente;
e tanto dura talora in costui,
che fa svegliar lo spirito d'Amore.
E simil face in donna omo valente.

Questo sonetto si divide in due parti: ne la prima dico di lui (Amore) in quanto è in potenza; ne la seconda dico di lui in quanto di potenza si riduce in atto. La seconda comincia quivi: *Bieltate appare*. La prima si divide in due: ne la prima dico in che soggetto sia questa potenza; nella seconda dico sì come questo soggetto e questa potenza siano prodotti in essere, e come l'uno guarda l'altro come forma materia. La seconda comincia quivi: *Falli natura*. Poscia quando dico: *Bieltate appare*, dico come questa potenza si riduce in atto; e prima come si riduce in uomo, poi come si riduce in donna, quivi: *E simil face in donna*¹⁶.

- 16 Dante, *Vita Nuova*, ed. Giorgio Petrocchi y Marcelo Ciccutto, Milán, Rizzoli, 1994. Reproduzco la versión castellana de Julio Martínez Mesanza (*La vida nueva*, Madrid, Alianza, 1986, p. 50): «Amor y noble corazón son la misma cosa, tal como dice el sabio en su canción, y así no puede ser uno sin otro como el alma racional sin la razón. Naturaleza los hace cuando está enamorada; Amor es su señor y el corazón su casa, dentro de la cual durmiendo reposa, a veces una corta, y otras, una larga estancia. La belleza aparece después en una discreta dama, que agrada

La primera materia que retorna, aquí, es la materia-asunto del poema. La prosa que sigue al texto es un *commento* cuya presencia sólo se justifica si tenemos en cuenta que Dante se ve forzado a regresar a la materia del poema por el mero hecho de que el poema no la clarifica suficientemente. El *commento* es, pues, una aclaración, una declaración de los contenidos del poema, de sus materias. Dante utiliza la palabra *materia* en repetidas ocasiones para aludir a este sustrato conceptual, que denomina en otros casos *concetto* o sencillamente *cosa*. Se trata, en efecto, de la presunta sustancia intelectual del lenguaje, su significado o *senso* o *sentenzia*, lo que hace paradójica su designación como materia. Aquí encontramos la primera reversión del dispositivo. La *Vita Nuova* arranca con la lectura del emblema, *Incipit vita nova*. Y añade: «Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'assemblare in questo libello e se non tutte, almeno la loro sentenzia» [Bajo este título están escritas las

tanto a los ojos, que dentro del corazón nace un deseo del objeto que agrada; y a veces dura tanto en éste, que hace que despierte el espíritu de Amor. E igual hace en la dama el hombre de valía. // Este soneto se divide en dos partes: en la primera hablo de Amor en cuanto está en potencia; en la segunda hablo de él en cuanto de potencia se transforma en acto. La segunda empieza *La belleza aparece*. La primera se divide en dos: en la primera digo en qué sujeto se encuentra esta potencia; en la segunda digo cómo este sujeto y esta potencia se han transformado en ser, y cómo es uno respecto a otro como lo es la forma a la materia. La segunda comienza *Naturaleza lo hace*. Luego cuando digo: *La belleza aparece*, hablo de cómo esta potencia se convierte en acto; primero cómo se transforma en el hombre, y luego cómo se transforma en la mujer: *E igual hace en la dama*».

palabras que tengo intención de transcribir en este librito; y si no todas, al menos su significado]. La primera distinción es, pues, entre *parola* y *sentenzia*. La *sentenzia* es el significado. En el *Convivio*, cuya estructura es similar a la de la *Vita Nuova*, pues combina poemas y *commenti*, Dante especifica los cuatro sentidos (*sensi*) posibles de una canción: el *litterale*, el *allegorico*, el *morale* y el *anagogico*. El *senso litterale* es la *parola* misma en su designación más recta. Su *concetto* no es otro que el designado por la palabra. Su materia coincide con la cosa ofrecida por el verbo. No exige, pues, excesiva clarificación o declaración ulterior. Dante describe este sentido literal como un continente que encierra a los otros tres: «*Sempre lo litterale dee andare innanzi, sì come quello ne la cui sentenzia li altri sono inchiusi*»¹⁷. En calidad de continente, revestimiento o corteza, la *litterale sentenzia* es sempre lo *di fuori*, dice Dante, lo que está por fuera. Irrumpe aquí, como vemos, una metáfora espacial de resonancia arquitectónica: el sentido literal es la casa en cuyo interior está encerrado (*inchiusi*) el resto de los sentidos. Esta metáfora coincide con la figura aristotélica del cuerpo como casa del alma, de la materia, entonces, como residencia de la forma, una metáfora que, como hemos visto, vertebró el soneto XX de la *Vita Nuova*. El sentido literal es, pues, la materia exterior, el revestimiento. Los demás sentidos (alegórico, moral, anagógico) son mera forma. Lo cual invierte precisamente la asigna-

17 Dante, *Convivio*, ed. Piero Cudini, Roma, Garzanti, 1995, p. 67: «Lo litterale debe siempre ir por delante, como aquello en cuyo sentido están los otros encerrados».

ción anterior: la concepción de la materia como significado ideacional (asunto alegórico, sentido moral) que el *commento* declara o aclara, dado su carácter oscuro, opaco, umbrátil. En el fondo, hablamos de contenido para aludir al *concetto*, *sentenzia*, *senso*. Lo opuesto de contenido, en esta lógica, es la forma, que por lo tanto ha de adscribirse a la *parola* misma como mero continente, casa, edificio, corteza. Esta metáfora arquitectónica se complementa con otra de tipo sartorial. En el capítulo XXV de la *Vita Nuova*, en el que Dante trata de legitimar ciertos usos retóricos de la lírica romance, se nos dice: «*Grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore retorico o poscia domandato non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta*»¹⁸. Como vemos, aquí las *cose* y las *parole* se identifican como sentido recto o literal. Dante las concibe como cuerpos que son revestidos por las figuras y colores retóricos. Hemos de inferir, al hilo del razonamiento posterior en el *Convivio*, que esas figuras retóricas son también las alegóricas, morales y anagógicas. Lo cual nos sitúa, de nuevo, ante una paradoja: ahora el sentido literal es el cuerpo puro, la interioridad oculta bajo un vestido adventicio, mientras que los sentidos figurados quedan como *sovrasensi* que revisten de forma espuria el cuerpo. Esos vestidos tropológicos trazan ahora el contorno de la exterioridad. Son los muros de la casa que debemos derribar si queremos alcanzar al inquilino: la cosa. ¿Dónde está aquí la

18 «Pues gran vergüenza sería para quien rimase bajo adorno de figura o de color retórico, si interpelado después, no supiera despojar sus palabras de tal ropaje» (*La vida nueva*, p. 66).

materia? La materia ¿es el cuerpo desnudo o el vestido? La tradición lírica nos habla del vestido del alma: «Por hábito del alma misma os quiero», dice Garcilaso, siguiendo cierta tradición neoplatónica. Según Gargano, «la *veste* (hábito) del alma es un término técnico de gran precisión, con el cual una larga tradición de pensamiento —de Sinesio de Cirene a Hugo de San Víctor, Marsilio Ficino y Giordano Bruno— se refería al elemento intermedio entre el alma y el cuerpo»¹⁹. Así, el *immortale animae indumentum* del que hablaba Ficino no es sino el agente (vehículo) intermediario entre los sentidos y la inteligencia, un *spiritus phantasticus* o *spirito sottile*, o sea, el responsable de la facultad imaginativa y, por ello, del deseo amoroso como *constructio* poética. Sentimos, en cualquier caso, la amenaza de la reversibilidad y el naufragio del proyecto metafísico. Lo previsible es que el alma pueda verse revestida por el material espurio del vestido, provocando así una disyuntiva entre contenido y continente que sitúa otra vez a la materia en la exterioridad continente. Ahora bien, lo peligroso aquí es que la analogía figural asigna al alma la función de cuerpo, desnudo, sin duda, pero cuerpo al fin y al cabo, lo cual resulta irreconciliable con el proyecto hilemórfico. Todas estas paradojas ponen de relieve, en cualquier caso, la resistencia de la materia, su obtusa, pertinaz y testaruda resistencia, su negativa a abandonar el drama figural en el que le ha tocado el papel de exiliada. La paradoja se agra-

19 Antonio Gargano, *Fonti, miti, topoi. Cinque saggi su Garcilaso*, Nápoles, Liguori, 1988.

va con otra traslación figurativa que Dante lleva a cabo en el *Convivio*. Allí compara el poema a un señor y el *commento* a su siervo («*questo signore, cioè queste canzoni, a le quali questo commento è per servo ordinato*»), reactivando de este modo la semántica precisa del dominio que Aristóteles empleara en su exposición primera del dispositivo hilemórfico: el alma domina la materia, *segnoregia* sobre la materia, cabría decir en términos dantescos. Así, al calor de esta analogía, el *commento* obtiene el papel, esta vez, de materia de una forma previa que es el poema comentado, lo cual es sencillamente desconcertante. El *commento* es una materia que declara la materia del poema, esto es, la materia contenida tras los muros del sentido literal o bien tras los vestidos del sentido figurado, disyuntiva incompatible. ¿Quién sirve a quién? ¿Quién informa a quién? No sabríamos decirlo.

Nada de esto sería especialmente grave si no fuese porque la materia misma del poema XX, y en el fondo de todos los poemas de la *Vita Nuova*, es precisamente un avatar de señores y de siervos, de casas y de inquilinos, de vestidos y de cuerpos. Miremos si no el soneto XX, donde encontramos al *sire* y su *magione*, el señor y su casa. Resulta desconcertante: las analogías figurales que sirven para hablar del lenguaje poético protagonizan el poema de que hablamos. Es desconcertante y es sospechoso.

Pero sigamos explorando materias. La otra materia presente explícitamente en el texto de Dante es la materia en sentido estricto, la materia en tanto que polo del dispositivo hilemórfico. Irrumpe, en cualquier caso, en el *commento*, y

lo hace en el extremo de una analogía figural: «*Nella seconda dico sì come questo soggetto e questa potenza siano prodotti in essere, e come l'uno guarda l'altro come forma materia*». Fíjense que Dante vincula analógicamente, mediante el símil «come», dos polaridades (potencia-essere y materia-forma) que son estrictamente aristotélicas. Todo el poema es un despliegue retórico-narrativo de un suceso metafísico, la actualización sucesiva de dos potencias. El corazón gentil es una potencia que actualiza el amor. El amante queda así constituido. Ahora bien, el amante puede ser concebido como potencia que sólo actualizará la amada: el amante queda así enamorado. Si acudimos a los textos aristotélicos en los que se cristaliza el tropo constitutivo de potencia como causa material, esa figura de la materia que, situada frente al polo de la forma, produce el dispositivo hilemórfico mentado, descubriremos que Aristóteles se desliza inevitablemente por un tobogán figurativo. El estagirita no es hostil al uso de analogías retóricas con el fin de potenciar la claridad de sus presuntos conceptos metafísicos. Nietzsche diría que no tenía otra opción: que la presunta pureza del razonamiento silogístico está siempre asediada por los deslizamientos figurales. Y así es. En la medida en que comparas te arriesgas, pues el término de comparación, el sentido figurado, obtiene una rara autonomía capaz de dinamitar los presupuestos dialécticos iniciales. Así pues, es interesante ver cómo Aristóteles concibe la materia o causa material como madera cuando dice «ni la madera hace la cama» (I, 3): esto es, que la causa material no basta para producir la

entidad cama²⁰. El ejemplo es problemático, pues hablar de *xílon*: madera, en el contexto de la *hule*: materia, resulta casi tautológico, ya que la acepción originaria de hule en griego era bosque, selva, árbol, leña, esto es, madera. De hecho, su traducción latina lo demuestra: materia y madera son la misma palabra. Volveré más adelante sobre la madera. En el libro V de la *Metafísica* Aristóteles analiza las *aítia* o causas y asegura que «se llama causa, en un primer sentido, la materia inmanente de la que algo se hace». Define también la «materia como la (sustancia) que de suyo ni es algo ni es cantidad ni ninguna otra cosa de las que determinan al ente. Pues es algo de lo que se predica cada una de estas cosas» (*Metafísica*, VII, 4, 1029^a). Más adelante, en el Libro VIII, especifica: «En las sustancias lo que se predica de la materia es el acto mismo [...]. Si tenemos que definir un umbral, diremos que es madera o piedra puestas de tal modo, y una casa, ladrillos y maderas puestos de tal modo». Y concluye: «Por eso los que, al definir una casa, dicen que es un conjunto de piedras, ladrillos y maderas, describen la casa en potencia, pues estas cosas son materia; los que dicen que es un recinto protector de bienes y personas o algo semejante, hablan en acto» (VIII, 1043^a, 15). De ahí que para Aristóteles la materia no determinada o actuada «escapa a toda posibilidad de discurso definitorio»²¹. Dante, como vemos, trabaja

20 Aristóteles, *Metafísica*, ed. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1982.

21 Tomás Calvo, «Introducción», *Acerca del alma*, Madrid, Gredos, 2000, p. 18.

en el seno de esta inteligibilidad aristotélica, ya sea de forma directa o a través de Alberto Magno y Santo Tomás. Pero su trabajo —insisto— resulta corrosivo. Dante pretende construir un discurso definitorio del alma, pretende, decíamos, una simulación, hacer hablar al alma misma, darle, como diría Barthes, *une place de parole*. Pero al hacerlo la somete al trasiego frenético del dispositivo hilemórfico, la condena a un mecanismo de traslados retóricos que acaban convirtiendo al alma en cuerpo, en materia, en pura madera indispuesta, en residuo boscoso con el que no cabe construir casa o *magione* ninguna.

Volvamos al poema: el corazón gentil (primera expresión del alma) se compara a la *magione*, posiblemente de madera o material. El amor es el *sire* que informa y actualiza esa potencia. Luego el conjunto, la casa habitada, se torna potencia de la forma representada por la amada, otra inquilina más. Y así ¿hasta cuándo? ¿Cuántas actualizaciones harán falta de cuántas materias? ¿Con cuántos tablones de madera se harán todas las casas que el discurso va gradualmente convocando, montando y desmontando, levantando y demoliendo, construyendo y deconstruyendo? No olvidemos que, muerta Beatriz, Dante vuelve a convertirse en potencia (materia) a la espera de una forma femenina que lo informe: será primero la *donna gentile* que irrumpe al final de *Vita Nuova*, esa *donna gentile* luego llamada *Filosofia* en el *Convivio*. Pero ¿hasta cuándo? ¿Hasta dónde? En esa sucesiva construcción y deconstrucción de *magioni*, de casas, ¿qué queda de los muros originarios, qué queda de las maderas primeras?

¿Cómo es posible que en la *Divina Comedia*, cuando la sublimación, la purgación, la purificación arquitectónica asquible a través de esta constante mudanza parece haber alcanzado su grado más elevado, cómo es posible, insisto, que reaparezca entonces Beatriz para recordarle a Dante nada menos que la condición material de su cuerpo, la madera de su carne (*Purgatorio*, XXXI): «*Mai non t'appresentò natura o arte / piacer, quanto le belle membra in ch'io / rinchiusa fui, e che so' 'n terra sparte*»? Lo que traducido a la jerga imaginativa que glosamos significa: ninguna forma del mundo pudo actualizar tu materia, Dante, mejor que los miembros corporales, es decir, el cuerpo en el que yo, Beatriz, estuve encerrada y que ahora yacen esparcidos en el suelo. O sea: tu forma suprema son las maderas rotas de mi cuerpo, los muros exteriores, ahora derribados, de la cárcel de mi alma. ¿Cómo es posible que retorne así, de manera tan brutal, en la parábola ascendente de la ascesis, la exterioridad arquitectónica, la madera, el cuerpo, la carne, la materia de Beatriz? Pues ahí está, *disiecta membra*, desafiando toda lógica. En unas páginas lúcidas y combativas, Etienne Gilson ha defendido la naturaleza corporal, material de Beatriz, como desencadenante primera de la lírica dantesca. Pero no sólo en cuanto causa motriz o causa final, sino en cuanto causa, diríamos, casi corporal. La frase de Gilson es tan sugerente como equívoca: «Toda la obra de Dante sugiere que Beatriz se transformó en la liberadora de sus potencialidades líricas, puesto que anteriormente había ofrecido a sus ojos esa irresistible belleza de ciertos cuerpos que prometen más de

lo que un cuerpo puede cumplir y algo distinto de lo que un cuerpo puede dar»²².

Beatriz supone, pues, el retorno de la materia en tanto que mujer, pues la mujer —no se olvide— era otra de las analogías que Aristóteles empleara en su exposición del concepto de potencia y causa material, la mujer como materia informable por el hombre, la mujer como madera labrable por el artesano. Cuando fallece, el alma abandona su cuerpo. Los miembros pueden, entonces, separarse y esparcirse. Ése es precisamente el rasgo definidor del cuerpo, su composición en partes y su disponibilidad a separarse. Aristóteles insiste varias veces en esta idea. Frente al cuerpo, hecho de partes, el alma no tiene partes. El alma tiene facultades. Sigue en esto al Platón del *Fedro*, quien defendía la unicidad, la integridad, la indivisibilidad radical del alma frente al cuerpo. En otros textos, influido por la medicina epocal, Platón sí postula tres partes del alma, idea de amplio curso neoplatónico que alcanza, en gran medida, a Cavalcanti, cuyo poema doctrinal, *Donna me prega*, está en el origen mismo del poema de Dante que estamos comentando. En cualquier caso, lo evidente es que una excesiva atención a lo desmembrado, lo separado, lo compuesto conlleva una inequívoca pulsión hacia el cuerpo, ese cuerpo que es, como veíamos al comienzo, otra expresión posible de la materia. Pues bien, *Vita Nuova* está lleno de *partes*. No sólo ya porque la acción remembradora que el poeta invoca al final (*membrar*, *rimembrar*) supone

22 Etienne Gilson, *Dante y la filosofía* (1939), trad. Marián Mújica, Pamplona, Universidad de Navarra, 2004, p. 37.

el intento de reagrupar los fragmentos corporales de Beatriz en un discurso definidor que sea una buena dicción, una bendición, sino porque la división en partes, la separación, constituye el gesto exegético predilecto del poeta, dotando a la *hermeneusis* de cierta densidad forense o anatómica. El libro se abre con una invocación a las partes de la memoria: «*In quella parte del libro de la mia memoria*». Y cada *commento* es, primeramente, una indicación de partes. Ello implica, de entrada, que el poema es un cuerpo, una materia compuesta y defectuosamente informada, una potencia débilmente actuada. De estarlo, seamos claros, no requeriría *commento*. Si la forma rigiese la materia verbal del poema, entonces no haría falta explicar, aclarar, declarar el poema. El mero hecho de que haya que explicarlo corporaliza, cadaveriza indefectiblemente los sonetos y canciones, refutando drásticamente su pretensión inicial de ser dicción del alma, bendición. Todos los poemas son maldición, mala dicción, porque sus materias no han sido convenientemente aclaradas (informadas) en la *fictio rhetorica* que es el texto. Sonetos y canciones son por lo tanto cuerpos desmembrados. Hay algunas excepciones reconocidas por Dante al final. Los dos últimos poemas, según el florentino, no tienen partes porque no necesitan aclaración.

Llegamos así a la penúltima de las materias, el lenguaje como corporalidad impenetrable por el espíritu. Toda la tradición retórica, desde Aristóteles hasta la *Retórica a Herenio*, a Cicerón, a Quintiliano, ha teorizado la necesaria armonización sintáctica de las partes del discurso como requisito de *compositio* exitosa. Dicha armonización intenta, después

de todo, sublimar la corporalidad desmembrada del lenguaje mediante una animación añadida. Dante, en *De vulgari eloquentia*, define la poesía como *fictio rhetorica musicaque poita*: ficción retórica puesta en música. Esto es, ficción retórica dominada por la música. La poesía se hace con *parole legate*, frente a la prosa hecha de *parole sciolte*. La ligazón, musical, previene contra el libertinaje de una corporalidad desmembrada. La prosa, en cambio, es *oratio soluta*: cuerpo exánime. Pero Dante, insisto, es consciente del peligro de una disolución inscrita en el tejido del poema, de la vergüenza de las canciones cuyos tropos no sólo no se justifican, por oscuros, sino que, como prendas pegajosas, no pueden desprenderse del cuerpo del poema. Volvemos al enigma de la reversibilidad: ¿Quién domina a quién? Decía Platón que «una vez que se juntan alma y cuerpo en un solo ser, la naturaleza prescribe a éste el servir y el ser mandado, y a aquella, en cambio, el mandar y ser su dueña»²³. En el texto de Dante, el cuerpo sometido, mandado, es, recuerden, la *mia anima* del amante, es decir, el alma. Es paradójico que un alma se jacte de la disponibilidad corporal a ser sometido. Tan paradójico como que un cuerpo como la materia del lenguaje señoree y termine sometiendo al alma. Por cierto, todo este microdrama del señor y del siervo, ¿no nos recuerda acaso aquel capítulo decisivo de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, titulado «Independencia y sujeción de la autoconciencia:

23 Platón, *Fedón, o del alma*, trad. Luis Gil, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1986, p. 627.

señorío y servidumbre», capítulo que atrapó a Marx, fascinó a Kojève, y que sigue presidiendo toda la ética del materialismo revolucionario? Sin duda. La persistencia de estas figuras rebasa su mera contención lírica, desbordándose en los flujos de la ideología.

La materia del lenguaje regresa, por lo demás, en la *Vita Nuova*, imponiendo el primado absoluto del significante en las rimas, las aliteraciones, las reiteraciones léxicas. Lo reprimido, en este caso, nunca fue del todo reprimido. Otro retorno de lo corporal se cumple en la estupefacción somática de Dante cuando, en el capítulo XI, nos narra un abandono momentáneo de su alma que provoca una petrificación literal del sujeto: «*Che lo mio corpo, lo quale era tutto allora sotto lo suo reggimento, molte volte movea come cosa grave inanimata*» (XI, 3). La impronta formal del alma de Beatriz sobre la materia del alma de Dante provoca, curiosamente, una estupefacción corporal de la persona Dante. El amante queda automatizado, reducido a materia de un alma ajena (la de la mujer) que lo gobierna por completo. Baldelli ha notado que Dante evita la palabra *corpo* en los poemas, pero la emplea en el *commento*²⁴, lo cual confirma la némesis dilatada de la materia, otra vez en el cuerpo de la prosa interpretativa. Ni el cuerpo, esa cosa hecha de partes, ni la palabra cuerpo, hecha de sílabas, son fácilmente dispensables. Pero el retorno de las partes materiales, su regreso grávido y pensativo, no se agota aquí. Existen aún más partes en la *Vita Nuova*. Están,

24 Citado por Petrocchi en «Introduzione», *Vita Nuova*, cit. pp. 18-19.

por ejemplo, las dos partes que brotan de la partida final de Beatriz. Beatriz muere: su defunción, su tránsito, se define repetidamente como *partida*. Y esta partición, no lo duden, corporaliza de inmediato la escena fantasmagórica del vínculo amoroso. Nace de pronto la distancia espacial, un elemento no contemplado en la narración. Nace, en términos cartesianos, una *res extensa*, una lámina extendida en la que los cuerpos despliegan sus partes y se fragmentan. La *Vita Nuova* se escribe tras la partida de Beatrice, por la partida de Beatrice, debido a esa partida. La partida es la causa material, no ya de los poemas sueltos, sino del conjunto narrativo. Como asegura Giorgio Petrocchi, «*a partire da questa morte, il commento passa d'altronde al livello di racconto*» (9). Dante escribe *a partir*: a partir de la partida de su amada, en las partes de la escritura, tratando de compartir su noticia. Dante escribe separado y en separaciones, cesuras, suturas, situación y condición propia del horizonte material.

X.

Todo lo dicho nos permite comprender mejor estas palabras de Marco Santagata:

Como ha subrayado Gorni (1996, 265), Dante trata de confirmar «la necesidad» de los «rimatori», en tanto que «poetas» que hacen uso de figuras retóricas, «de proporcionar una clave racional de lectura», es decir, de atenerse

a una «interpretabilidad y traducibilidad rigurosas de las varias 'figuras'» (De Robertis 1986, 108). Se deduce de ello que, a diferencia de los malos rimadores dedicados a juegos retóricos gratuitos sin otro fin que sí mismos, Dante y Guido Cavalcanti han articulado la figuralidad del discurso amoroso sobre la base de presupuestos filosóficos rigurosos. El mérito que Dante reivindica para sí es el de una poesía a la vez metafórica y filosófica²⁵.

Sin duda, Carlyle, Santayana y Eliot estarían de acuerdo con esto último. Conviene, por eso mismo, porque este acuerdo es el indicio de una tergiversación, matizar: «una poesía filosófica *porque* metafórica». Y en el contexto dantesco, que no es otro que el de sus precursores metafísicos, la materia de la filosofía no es más que madera poética, es decir, mera figuralidad. La poesía de Dante es retórica y por ello filosófica. Asegura Mandelstam: «En Dante, la filosofía y la poesía están siempre andando, siempre en camino»²⁶. *Unterwegs*, quisiéramos decir, con Heidegger, *zur Sprache*. Quizás no tanto hacia un habla metafórica cuanto simbólica, para Santayana, o imaginista, para Eliot. Una línea interpretativa acepta (exige) la fusión entre tropo y concepto. La otra línea, la que se desprende del atematismo dantesco, la que sugiere Bloom, la que hereda cierto Garcilaso y alcanza a Ma-

25 Marco Santagata, *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Bolonia, Il Mulino, 1999, p. 55.

26 Ósip Mandelstam, *Coloquio sobre Dante*, trad. Selma Ancira, Barcelona, El Acantilado, 2004, p. 16.

llarmé, es una línea que no admite la justificación filosófica de la trama tropológica. La poesía se justifica *sola materia*, por obra y gracia de la materia. Mandelstam proponía evitar «lo que suele llamarse contenido» para más rectamente ingresar en el trabajo de Dante «como una ininterrumpida transformación del sustrato de la materia poética» (41). Esta propuesta exige asumir radicalmente la autonomía material del lenguaje: el decir áspero de lo áspero, pese a quien pese (si es que pesa) y lleve a donde lleve. A mí me lleva a un breve poema de Valerio Magrelli:

Tutto sta fermo
e faticosamente significa.
Enorme è la fatica del significare
in questo cantiere del senso.
Ogni parola è una massicciata
di lettere e figure.
Tutto pesa.

FILOLOGÍA DE LA CULPA: DANTE Y DOSTOIEVSKI

Lorenzo Bartoli

Para mis hijas

En una página decisiva de su ensayo sobre la poética de Dostoievski, Mijail Bajtin escribe:

Cada novela presenta la confrontación entre varias conciencias, sin su anulación dialéctica, sin la fusión en la unidad de un único espíritu en devenir, de la misma forma que no se funden los espíritus y las almas en el universo formalmente polifónico de Dante. Su mundo es profundamente plural. Si hicieran falta referencias, una imagen al gusto de Dostoievski, podríamos remitirnos [...] al universo de Dante, donde la pluralidad de los planos es transpor-

tada dentro de la eternidad, y donde coexisten arrepentidos y penitentes, salvados y condenados¹.

Romanista de formación, Bajtin individuaba en el anti-grafo dantesco la matriz de la ideología poética de Dostoievski, en su aspecto polifónico, dialógico y cronotópico. Aún sin configurarse en términos filológicos, la confrontación entre Dante y Dostoevski se le aparecía al gran estudioso soviético como una ineludible cadena poetológica, como si Dante y Dostoievski compartieran, por decirlo así, la poética polifónica contrapuesta a la poética monológica de la línea representada por Tolstoi².

De forma parecida, en su *Tolstoi o Dostoievski*, George Steiner, tratando de definir la específica profundidad trágica de la literatura dostoievskiana, en oposición connotativa con la

- 1 Cf. M. Bajtin, *La poétique de Dostoievski*, París, Éditions du Seuil, 1970 (con introducción y traducción a cargo de Julia Kristeva): «Chaque roman [de Dostoevski] peint la confrontation entre plusieurs consciences, sans annulation dialectique, sans fusion dans l'unité d'un seul esprit en devenir, de même que ne se fondant pas les esprits et les âmes dans l'univers formellement polyphonique de Dante»; «Son monde est profondément plural. S'il fallait faire rapprochement, trouver une image dans le goût idéologique de Dostoevski, on pourrait faire appel [...] à l'univers de Dante, où la pluralité des plans est transposée dans l'éternité et où coexistent repentis et impénitents, damnés et élus» (pp. 58-9). Traducción mía.
- 2 En este sentido, la oposición Dostoievski / Tolstoi de Bajtin se configura de manera similar a la oposición entre el plurilingüismo dantesco y el unilingüismo petrarquresco del que habló, en términos igualmente seminales, Gianfranco Contini, «Preliminari sulla lingua del Petrarca», en *Varianti e altra linguística*, Turín, Einaudi, 1970, pp. 169-192.

épica tolstoiana, escribe: «En las *Memorias [del Subsuelo]* el alma y la irracionalidad se enfrentan en situaciones extremas, y el lector sorprende verdades tan grandiosas como las que Dante alcanza en el infierno»³.

La centralidad de Dante en la obra de Dostoievski se manifiesta, en primerísimo lugar, en términos estrictamente filológicos o más exactamente crítico-textuales: la única cita de Dante en Dostoievski, en toda su obra literaria y extraliteraria, se encuentra en la apertura del episodio del Gran Inquisidor en *Los hermanos Karamazov*, es decir, en el centro del sistema poético e ideológico de Dostoievski. La confrontación con Dante y con su universo poético cementa el discurso de Ivan Karamazov, fabricando el presupuesto desde el que arrancan las páginas mas impactantes, quizás, de toda la literatura dostoievskiana:

Mira: la acción se desarrolla en el siglo dieciséis, y entonces –tú, por lo demás, debes de saberlo, desde las aulas–, entonces, como adrede, existía la costumbre de hacer intervenir en las obras poéticas a las potencias celestiales en las cosas de la Tierra. No digo nada de Dante. [...] Aquí, en los monasterios, llevábanse también a cabo traducciones, copias y hasta creaciones de tales poemas, y eso... en tiempos de los tártaros. Hay, por ejemplo, un poemita monacal, sin duda traducción del griego (*Tránsito de la Virgen*

3 Cf. G. Steiner, *Tolstoj o Dostoievskij*, trad. it., 1995 (2005), Milán, Garzanti, p. 217.

de los Tormentos), con cuadritos y una osadía nada inferiores a las dantescas⁴.

En su ensayo sobre *Dostoievski y el parricidio*, Freud abre su análisis con la admisión, casi a su pesar, de que «*Los hermanos Karamazov* es la novela mas grandiosa jamás escrita, y el episodio del Gran Inquisidor una cumbre de la literatura universal, un capítulo de inestimable belleza»⁵. Si Freud hubiese sido filólogo, se habría dado cuenta de que detrás de esa página, y de las neurosis dostoevskianas, estaba el universo poetológico de Dante. En efecto, prácticamente todos los elementos claves en el análisis de Freud en este ensayo (la relación con la muerte del padre y su venganza; la condena a muerte y el exilio; la epilepsia de origen neurótico; la ideología política conservadora, el zarismo de los últimos años) remiten a la biografía y a la literatura de Dante como a la de Dostoievski. Sobre todo, como ocurre en la literatura del ruso, ya la poesía de Dante ponía en el centro de su universo la cuestión de la culpa y de su expiación: que no es una cuestión personal de Dostoievski (como pretendía Freud) sino universal de la condición humana.

Hay un paso de la *Recherche* de Proust —un diálogo entre Albertine y Marcel en *La prisionera*— que quizá pueda ayudar-

4 Cf. F. M. Dostoievski, *Los hermanos Karamazov*, en *Obras completas*, trad. R. Cansinos Assens, Madrid, Aguilar, 1968, vol. 3, pp. 7-596 (204).

5 Cf. S. Freud, *Dostoevskij e il parricidio*, en *Shakespeare, Ibsen e Dostoevskij*, Turin, Bollati Boringhieri, 1976.

nos a vislumbrar el origen del vínculo poético que une Dante a Dostoievski:

—Pero ¿Dostoievski asesinó a alguien alguna vez? Todas las novelas tuyas que conozco podrían llamarse la historia de un crimen. Es una obsesión en él; no es natural que hable siempre de esto.

—No lo creo, mi pequeña Albertine: conozco muy mal su vida. Es cierto que, como todo el mundo, conoció el pecado bajo una forma u otra, y probablemente bajo una forma que las leyes prohíben. En este sentido debería ser un poco criminal, como sus héroes, que no lo son, además, enteramente, que se condenan con circunstancias atenuantes. [...] Conozco muy pocos libros tuyos. Pero ¿no es un motivo escultural y simple, digno del arte más antiguo, un friso interrumpido y reanudado luego, en el que se desarrolla la venganza y la expiación, el crimen del padre Karamazov?⁶

En el ensayo ya citado sobre Dostoievski, Steiner deforma clamorosamente esta cita proustiana, tanto en su sentido literal como en el hermenéutico, afirmando cómo «Proust sostenía que todas las novelas de Dostoievski habrían podido titularse *Crimen y Castigo*»⁷. Lo que dice la *Recherche*, bien al contrario, es que, no obstante las apariencias «góticas» (a

6 Cf. M. Proust, *La prisionera*, en *En busca del tiempo perdido*, trad. F. Gu-tierrez, Barcelona, Plaza & Janés, 1968, vol. 2, pp. 555-971 (936, 938).

7 Cf. G. Steiner, *op. cit.*, p. 176.

las que hace referencia el comentario de Albertine), las novelas del maestro ruso ahondan en lo más profundo de la tradición cultural occidental, es decir, en la cuestión de la culpa y de su expiación. Es en esa tradición donde se encuentran Dante y Dostoievski. Evidentemente, el universo escatológico dantesco es aparentemente distante de los escenarios terrenales del ruso; así como el cristianismo dantesco lo es de la ortodoxia de Dostoievski. Lo que los une es la centralidad, literaria y poética (en todos estos aspectos políticos, espirituales, jurídicos, psicológicos), de la culpa y de su expiación, desde el punto de vista de las respectivas poéticas.

El concepto de culpa, culturalmente, es plurivectorial⁸. Lo podemos afrontar desde el punto de vista jurídico, religioso, psicológico (y psicoanalítico), filosófico, antropológico, etcétera; lo mismo en su vertiente pública (o política) que en la privada, como culpa colectiva o individual, subjetiva u objetiva.

Pero, con independencia de su plurivectorialidad epistemológica, la culpa se manifiesta, y por lo tanto se define, esencialmente a través de la palabra, de la narración, del mito: la palabra del creyente, del imputado, del paciente, del pensador, del profeta. En esencia, la culpa remite a la palabra, al propio discurso que la dice y la expresa, sea el confesional, el tribunal o el estudio médico⁹. Mas allá de la

8 Cf. Carlos Castilla del Pino, *La culpa*, Madrid, Revista de Occidente, 1968.

9 El carácter jurídico de la retórica es por otra parte constitutivo de la misma, ya desde la propia Retórica aristotélica. Ni podemos tampoco obviar

comparativa académica, la línea Dante-Dostoievski se señala como fundacional de una verdadera filología de la culpa: porque la manifestación plurivectorial de la culpa, antes que filosófica, es cuestión estrictamente filológica y se resuelve, en primera instancia, desde el texto que la dice y manifiesta. Como explica Dante en el *Convivio* (II), la verdad, al ser estrictamente alegórica, permanece oculta por debajo de la veste literaria, que es *bella menzogna*:

Digo que, tal como en el primer capítulo se ha referido, ha de ser esta exposición *literal* y *alegórica*. Y para dar a entender tal, es menester saber que los escritos pueden entenderse y se deben exponer principalmente en cuatro sentidos. Llámase el uno *literal*, y es éste aquél que no va más allá de la letra propia de la narración adecuada a la cosa de que se trata; de lo que es ciertamente ejemplo apropiado la tercera canción, que trata de la nobleza. Llámase el otro *alegórico*, y éste es aquel que se esconde bajo el manto de estas fábulas, y es una verdad escondida bajo bella mentira¹⁰.

la anotación de que la tradición poética italiana se abre en un ámbito estrictamente jurídico, con la figura del Notaro Giacomo da Lentini.

- 10 Traducción de Cipriano de Rivas Cherif. Cf. Dante Alighieri, *Convivio*, II, 1. ed. por F. Brambilla Agno, Florencia, Le Lettere 1995 (*Le Opere di Dante Alighieri*, Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana, III, 1-2): «Dico che, sì come nel primo capitolo è narrato, questa sposizione conviene essere litterale e allegorica. E a ciò dare a intendere, si vuol sapere che le scritture si possono intendere e deonsi esponere massimamente per quattro sensi. L'uno si chiama litterale, e questo è quello che non si stende più oltre che la lettera de le parole fittizie, sì

Así, la confesión de la culpa, es decir, la manifestación literal de la verdad alegórica, no puede más que resultar en «bella menzogna» que encubre una verdad oculta en el sentido alegórico de la escritura¹¹. De forma muy parecida se expresa Coetzee a propósito de Dostoievski: «A raíz de la naturaleza de la conciencia, indica Dostoievski, el yo no puede expresar su propia verdad a sí mismo y así descansar sin la posibilidad de auto-engaño»¹².

Confesar la culpa —decirla, escribirla— remite a un espacio poético alegórico, de ocultación/revelación de la verdad, en el que la salvación pasa a través de la condena; la libertad, de la cárcel y del exilio. En su *Allegories of Reading*, Paul de Man escribía a propósito de las *Confesiones* de Rousseau y del episodio de la confesión del robo de la cinta¹³:

come sono le favole de li poeti. L'altro si chiama allegorico, e questo è quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritate ascosa sotto bella menzogna».

11 Culpa y alegoría se cruzan en Walter Benjamin. Cf. W. Benjamin, *Angelus Novus*, Turín, Einaudi, 1998.

12 Cf. J. M. Coetzee, «Confession and Double Thoughts: Tolstoj, Rousseau, Dostoevsky», en *Doubling the Point*, Cambridge, Harvard University Press, 1992, p. 271: «Because of the nature of consciousness, Dostoevski indicates, the self cannot tell the truth of itself to itself and come to rest without the possibility of self-deception». Traducción mía.

13 Cf. P. de Man, «Excuses (Confessions)», en *Allegories of Reading*, Yale, UP, 1979, p. 285: «What Rousseau really wanted is neither the ribbon nor Marion, but the public scene of exposure which he actually gets [...]. The more there is to expose, the more there is to be ashamed of; the more resistant to exposure, the more satisfying the scene, and especially, the more satisfying and eloquent the belated revelation, in the later narrative, of the inability to reveal». Traducción mía.

Lo que Rousseau verdaderamente quería no era ni la cinta ni Marion, sino la escena pública de exposición que efectivamente consigue [...]; cuanto más hay que exponer, tanto más hay para avergonzarse; cuanta más resistencia a la exposición, tanto más satisfactoria resultará la escena y especialmente, tanto más resultará satisfactoria y elocuente la tardía revelación, en la narración final, de la incapacidad para revelar.

Desde el punto de vista histórico cultural, este entramado se define desde la época justamente anterior a la de Dante, y más exactamente desde el Concilio de Letrán IV de 1215 en el que, bajo el mando del Papa Inocencio III, la Iglesia establece, contemporáneamente, la profesión de fe, el deber de la confesión y la práctica inquisitorial¹⁴. Mientras que ya el derecho había recuperado el concepto de culpa a través del redescubrimiento del Digesto justiniano en 1070, la Iglesia construye un sistema complejo de exculpación/inculpación que tiene un fondo policiaco-inquisitorial (y que no en vano surge como colofón a la cruzada contra los Albigenes que liquidó la tradición trovadoresca).

La *Comedia* de Dante nace en este contexto histórico-cultural, acentuado por su personal trayectoria biográfico-psicológica. La culpa y la condena dominan el esquema poético del texto, constituyen la esencia de su alegorismo, además de

14 Sobre la relación entre confesiones y literatura, y el entramado cultural de derecho, religión, poesía y psicoanálisis, cf. P. Brooks, *Troubling Confessions. Speaking guilt in law and literature*, Chicago, UP, 2000.

su material diegético, conformándose a partir de un sustrato histórico y biográfico que colocaba la cuestión de la culpa en el centro de su discurso. El exilio y la condena a muerte de Dante Alighieri son un reflejo de la situación política y religiosa del Medioevo, pero son también el signo de su universo biográfico, psicoanalítico y creativo. Y el problema de la culpa y de su confesión, en todas las implicaciones que hemos venido definiendo, domina la biografía y la poética dantesca en la *Comedia*, particularmente a partir del canto V del *Inferno*: a partir del episodio de Paolo y Francesca.

El texto y el contexto del episodio son hartamente conocidos: estamos al principio del viaje infernal, en el segundo círculo (el de los lujuriosos), y por primera vez desde el comienzo del viaje la poesía de Dante se abre a lo contemporáneo y a la profundización psicológica al presentar, entre varios personajes mitológicos o legendarios, el caso histórico de Paolo Malatesta da Rimini y de su cuñada Francesca da Polenta da Ravenna, de su amor adúltero y de su muerte violenta a manos del propio Gianciotto, marido de Francesca, hermano de Paolo y señor de Rimini, probablemente en torno a 1285.

La crítica ha subrayado abundantemente el carácter novedoso del realismo dantesco, su capacidad de profundización psicológica, así como la elegancia retórica en el discurso de amor de Francesca y sus implicaciones culturales con respecto a la tradición franco-provenzal y a la del propio Dante *estilnovista*: en particular la crítica romántica y, en Italia, muy específicamente De Sanctis, para quien Francesca es la primera mujer moderna de la historia de la literatura. Mi tesis

es que la modernidad de Francesca, y de la poética del canto V del *Infierno*, reside esencialmente en el gesto confesional, en su complejidad plurivectorial (religiosa, jurídica, psicológica) y en cómo Dante la resuelve en la alegoría de la poesía.

El canto se abre, como señalo, con la figura mitológica de Minos, al que Dante, de acuerdo con la tradición, atribuye las facultades judiciales sobre las almas infernales: pero cabe notar, al punto, que el carácter mitológico de Minos se difunde en la *Comedia* en una representación substancialmente técnico-jurídica que connota la escritura de todo el canto y que evoca los cuadros realistas y fantásticos (mitológicos) con los que Dostoievski, antes, y Kafka después, hablarían del sistema jurídico-administrativo del sistema burocrático moderno. La función judicial de Minos, en Dante, no es de carácter inmediatamente mitológico sino más bien administrativo: un *oficio* repetido *ad infinitum* y regulado según una exactitud formal y de contenidos (entre hablar y escuchar) cuya base jurídica es singularmente el gesto confesional de las almas (*Infierno*, V, 1-15):

Così discesi del cerchio primaio
giù nel secondo, che men loco cinghia
e tanto più dolor, che punge a guaio.

Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia:
essamina le colpe ne l'intrata;
giudica e manda secondo ch'avvinghia.

Dico che quando l'anima mal nata
li vien dinanzi, tutta si confessa;
e quel conoscitor de le peccata

vede qual loco d'inferno è da essa;
cignesi con la coda tante volte
quantunque gradi vuol che giù sia messa.

Sempre dinanzi a lui ne stanno molte:
vanno a vicenda ciascuna al giudizio,
dicono e odono e poi son giù volte¹⁵.

El carácter jurídico-administrativo del canto se refuerza en los versos relativos a Semíramis, la legendaria reina de los Asirios, de la cual Dante dice, con Paolo Orosio, «*A vizio di lussuria fu sì rotta, / che libito fé licito in sua legge, / per torre il biasmo in che era condotta*» (55-57)¹⁶; y, más en general,

15 Cf. Dante Alighieri, *Commedia*, ed. G. Petrocchi, Milán, Mondadori, 1965 (*Inferno*, V, 1-15). En la traducción de Ángel Crespo (Madrid, Longseller, 1988): «Así bajé del círculo primero / al segundo, en que en trecho más cerrado, / más grande dolor aúlla plañidero. // Allí, Minos, horrible, gruñe airado; / examina las culpas a la entrada: / juzga y manda, según ciñe el pecado. // Digo que, cuando el alma malhadada / ante su faz, desnuda se confiesa / aquel conocedor de la culpada // ve de qué sitio del infierno es presa, / y ciñese la cola, y cada vuelta / marca el grado a que abajo la endereza. // Presente hay siempre multitud revuelta: / cada alma se declara ante su juicio: / la escucha, y al abismo baja vuelta».

16 Cf. *Inferno*, V, 55-57; trad. A. Crespo, *cit.*: «Rota fue de lujuria, y sus pasiones / en leyes convirtió, y así la afrenta / quiso en vida borrar de sus acciones».

varios comentaristas han notado que la *schiera di Dido* (es decir Dido misma, Cleopatra, Elena, Aquiles, París y Tristán, entre los cuales se encuentran Paolo y Francesca) se define por sus muertes violentas, es decir, por estar vinculados a una falta que no es intrínsecamente inherente al amor y que, sin embargo, tiene inmediatas consecuencias jurídicas y, de manera mas específica, penales. De igual modo, las palabras de Francesca a Dante, su réplica y la contrarréplica de Francesca, que ocupa los versos 88-142 del canto, cerrándolo, ciertamente tienen carácter confesional, pero no sólo en el sentido religioso y psicológico sino, fundamentalmente, jurídico y finalmente poético. Y como todas las confesiones, son palabras que hablan de la culpa pero que no la revelan por entero, que inculpan tratando de exculpar, que no surgen espontáneamente sino bajo juicio, bajo investigación (*Infierno*, V, 88-106):

O animal grazioso e benigno
che visitando vai per l'aere perso
noi che tignemmo il mondo di sanguigno,

se fosse amico il re de l'universo,
noi pregheremmo lui de la tua pace,
poi c'hai pietà del nostro mal perverso.

Di quel che udire e che parlar vi piace,
noi udiremo e parleremo a voi,
mentre che 'l vento, come fa, ci tace.

Siede la terra dove nata fui
 su la marina dove 'l Po discende
 per aver pace co' seguaci sui.

Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
 prese costui de la bella persona
 che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.

Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
 mi prese del costui piacer sì forte,
 che, come vedi, ancor non m'abbandona.

Amor condusse noi ad una morte.
 Caina attende chi a vita ci spense¹⁷.

Francesca indudablemente confiesa una culpa: pero jamás se hace responsable de ella, sino que trata de excusarse acusando a «Amore» (100-107), a Paolo (100-102) y, finalmen-

17 Cf. *Infierno*, V, 88-106; trad. L. Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 2000: «Oh criatura graciosa y compasiva / que nos visitas por el aire perso / a nosotras que el mundo ensangrentamos; // si el Rey del Mundo fuese nuestro amigo / rogaríamos de él tu salvación, / ya que te apiada nuestro mal perverso. // De lo que oír o lo que hablar os guste, / nosotros oiremos y hablaremos / mientras que el viento, como ahora, calle. // La tierra en que nací está situada / en la Marina donde el Po descende / y con sus afluentes se reúne. // Amor, que al noble corazón se agarra, / a éste prendió de la bella persona / que me quitaron; aún me ofende el modo. // Amor, que a todo amado a amar le obliga, / prendió por éste en mí pasión tan fuerte / que, como ves, aún no me abandona. // El Amor nos condujo a morir juntos, / y a aquel que nos mató Caina espera».

te, a su marido Gianciotto (107). Como diría Peter Brooks, «*confessions no doubt speak of guilt, but don't necessarily speak the guilt*» [las confesiones sin duda *hablan* de la culpa, pero no necesariamente *dicen* la culpa]¹⁸. La réplica de Dante es una obra maestra forense («*Ma dimmi: al tempo d'i dolci sospiri, / a che e come concedette amore / che conosceste i dubbiosi disiri?*»). En términos jurídicos contemporáneos, es una estrategia capciosa, casi anti-constitucional: pero en términos poéticos es formidable, porque permite que Francesca hable de su culpa, revele su falta oculta (*Infierno*, V, 110-142):

Quand' io intesi quell' anime offense,
china' il viso, e tanto il tenni basso,
fin che 'l poeta mi disse: «Che pense?».

Quando rispuosi, cominciai: «Oh lasso,
quanti dolci pensier, quanto disio
menò costoro al doloroso passo!».

Poi mi rivolsi a loro e parla' io,
e cominciai: «Francesca, i tuoi martiri
a lagrimar mi fanno tristo e pio.

Ma dimmi: al tempo d'i dolci sospiri,
a che e come concedette amore
che conosceste i dubbiosi disiri?».

18 Cf. P. Brooks, *Troubling Confessions*, op. cit., p. 55.

E quella a me: «Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore.

Ma s'a conoscer la prima radice
del nostro amor tu hai cotanto affetto,
dirò come colui che piange e dice.

Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse;
soli eravamo e senza alcun sospetto.

Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.

Quando leggemmo il disïato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,

la bocca mi basciò tutto tremante.
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante».

Mentre che l'uno spirto questo disse,
l'altro piangëa; sì che di pietade
io venni men così com' io morisse.

E caddi come corpo morto cade¹⁹.

Nuevamente, Francesca acusa a Paolo (135-36: «*questi, che mai da me non fia diviso, / la bocca mi basciò tutto tremante*»); acusa al libro (137: «*Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse*»); y, finalmente, se exculpa buscando atenuantes (138: «*quel giorno più non vi leggemmo innante*»).

El desmayo de Dante al final del canto nos señala las implicaciones psicoanalíticas del Dante/personaje de la *Comedia*, al mezclarse las culpas de los condenados con el sentimiento de culpa del propio Dante)²⁰; por otra parte, nos

19 Cf. *Infierno*, V, 110-42; trad. L. Martínez de Merlo, cit.: «Cuando escuché a las almas doloridas / bajé el rostro y tan bajo lo tenía, / que el poeta me dijo al fin: '¿Qué piensas?' // Al responderle comencé: '¿Qué pena, / cuánto dulce pensar, cuánto deseo, / a éstos condujo a paso tan dañoso.' // Después me volví a ellos y les dije, / y comencé: 'Francesca, tus pesares / llorar me hacen triste y compasivo; // dime, en la edad de los dulces suspiros / ¿cómo o por qué el Amor os concedió / que conocieses tan turbios deseos?' // Y repuso: 'Ningún dolor más grande / que el de acordarse del tiempo dichoso / en la desgracia; y tu guía lo sabe. // Mas si saber la primera raíz / de nuestro amor descas de tal modo, / hablaré como aquel que llora y habla: // Leíamos un día por deleite, / cómo hería el amor a Lanzarote; / solos los dos y sin recelo alguno. // Muchas veces los ojos suspendieron / la lectura, y el rostro emblanquecía, / pero tan sólo nos venció un pasaje. // Al leer que la risa deseada / era besada por tan gran amante, / éste, que de mí nunca ha de apartarse, // la boca me besó, todo él temblando. / Galeotto fue el libro y quien lo hizo; / no seguimos leyendo ya ese día.' // Y mientras un espíritu así hablaba, / lloraba el otro, tal que de piedad / desfallecí como si me muriese; // y caí como un cuerpo muerto cae».

20 Freud diría que se trata de un desmayo neurótico; y así parece configurarlo el propio Dante en la apertura del canto VI, 1-3, allí donde aclara: «Al tornar de la mente, che si chiuse / dinanzi a la pietà d'i due cognati, / che di trestizia tutto mi confuse».

permite vincular este episodio a uno aparentemente distante, pero que conserva las mismas tensiones confesionales, es decir el episodio de Vanni Fucci en *Infierno*, XXIV(-XXV). Aquí, nuevamente, Dante se abre a la crónica, los años 90 del siglo XIII, y nuevamente lo hace a través de un discurso, de una poética, esencialmente centrada sobre el tema de la culpa y de su confesión (*Infierno*, XXIV, 112-139):

E qual è quel che cade, e non sa como,
per forza di demon ch'a terra il tira,
o d'altra oppilazion che lega l'omo,

quando si leva, che 'ntorno si mira
tutto smarrito de la grande angoscia
ch'elli ha sofferta, e guardando sospira:

tal era 'l peccator levato poscia.
Oh potenza di Dio, quant' è severa,
che cotai colpi per vendetta croscia!

Lo duca il domandò poi chi ello era;
per ch'ei rispuose: «Io piovvi di Toscana,
poco tempo è, in questa gola fiera.

Vita bestial mi piacque e non umana,
sì come a mul ch' i' fui; son Vanni Fucci
bestia, e Pistoia mi fu degna tana».

E io al duca: «Dilli che non mucci,
e domanda che colpa qua giù 'l pinse;
ch'io 'l vidi uomo di sangue e di crucci».

E 'l peccator, che 'ntese, non s'infinse,
ma drizzò verso me l'animo e 'l volto,
e di trista vergogna si dipinse;

poi disse: «Più mi duol che tu m'hai colto
ne la miseria dove tu mi vedi,
che quando fui de l'altra vita tolto.

Io non posso negar quel che tu chiedi;
in giù son messo tanto perch' io fui
ladro a la sagrestia d'i belli arredi,

e falsamente già fu apposto altrui²¹.

- 21 Cf. *Infierno*, XXIV, 112-139; trad. L. Martínez de Merlo, cit.: «Y como aquel que cae sin saber cómo, / porque fuerza diabólica lo tira, / o de otra opilación que liga el ánimo, // que levantado mira alrededor, / muy conturbado por la gran angustia / que le ha ocurrido, y suspira al mirar: // igual el pecador al levantarse. / ¡Oh divina potencia, cuán severa, / que tales golpes das en tu venganza! // El guía preguntó luego quién era: / y él respondió: 'Lloví de la Toscana, / no ha mucho tiempo, en este fiero abismo. // Vida de bestia me plació, no de hombre, / como al mulo que fui: soy Vanni Fucci / bestia, y Pistoya me fue buena cuadra.' // Y yo a mi guía: 'Dile que no huya, / y pregunta qué culpa aquí le arroja: / que hombre le vi de maldad y de sangre.' // Y el pecador, que oyó, no se escondía, / mas volvió contra mí el ánimo y rostro, / y de triste vergüenza enrojeció: / y dijo: 'Más me duele que me halles / en la miseria en la que me estás viendo, / que cuando fui arrancado en la otra vida. / Yo no

Como Smerdjakov en *Los hermanos Karamazov*, Vanni Fucci también muere sin confesar su culpa, dejando que otra persona sea condenada en su lugar (137-39: «in giù son messo tanto perch' io fui / ladro a la sagrestia d'i belli arredi, / e falsamente già fu apposto altrui»). Como Smerdajkov (y como el propio Dostoievski), él también es epiléptico (112-114: «E qual è quel che cade, e non sa como, / per forza di demon ch'a terra il tira, / o d'altra oppilazion che lega l'omo»).

Como Dante, Dostoievski escribe una literatura confesional, una literatura de la culpa. Pensemos en el papel de la confesión en el universo de Raskalnikov, o en el de los hermanos Karamazov; pensemos en las dialécticas confesionales de Dimitri e Ivan; pensemos en el estatuto confesional de las *Memorias del Subsuelo* y del primer boceto de *Crimen y Castigo*. Y, como en Dante, la insistencia del discurso confesional y del problema de la resolución de la culpa se entrelaza con la culpa biográfica, con la condena a muerte (política), con la pena y el exilio: la dimensión religiosa y jurídica de la culpa y del gesto confesional se asocian a una dimensión política y psicoanalítica, traducidiéndose en una poética específica. Alegoría, profecía, poesía de la culpa.

puedo ocultar lo que preguntas: / aquí estoy porque fui en la sacristía / ladrón de los hermosos ornamentos. // y acusaron a otro hombre falsamente».

LA VISIÓN DESIDERAL

José Manuel Cuesta Abad

sunt, quibus in plures ius est transire figuras.

Ovidio, *Metamorfosis*, VIII

Todo comienza con la ausencia. El poema señala el lugar no de una pérdida, sino de lo que nunca se ha tenido y sólo regresa como un fantasma de cuyo silencio se hacen eco palabras escritas para invocar el vacío al que se aferra el deseo. Lugar donde las palabras son huellas en memoria de una presencia irreal, quizá imposible: el poema. «No hay gran diferencia, dice Proust —subraya Samuel Beckett—, entre la memoria de un sueño y la memoria de la realidad.» Los recuerdos están trabajados por lo imaginario, y lo revivido en ellos tiende a confundirse con la sombra de un sueño. Siempre que se trata de Dante cabe preguntarse cuánto hay en su

obra poética de ensoñación y cuánto de rememoración de una realidad vivida. Cualquiera que sea la respuesta, se expone a ser desmentida, o al menos asediada, por esa casi indiferencia entre la memoria del sueño y la de lo real. *In quella parte del libro della mia memoria...* El libro de la memoria es, entre otras cosas, libro que registra e interpreta sueños de una intensidad emotiva que iguala o supera a la de la vigilia, de una fuerza simbólica de la que carece la experiencia supuestamente efectiva.

En la *Vita Nuova* el primer sueño evocado entraña una especie de emblema arquetípico, una *mise en abyme* primordial de la fantasía onírica. Beatriz aparece en brazos del Amor como una persona que duerme desnuda, envuelta en un manto de color sangre, y tiene en una de sus manos el corazón ardiente de Dante, del que, despertada por el señor que la lleva en su seno, empieza a comer temerosa, de manera que su alegría se torna en *amarissimo pianto* (*Vita Nuova*, I, 15-18¹). Alguien duerme –desnudo, en brazos de «un dios»– en el sueño de alguien que duerme: *Hypnos* se refleja en *Óneiros* como un padre en sus hijos. Pero desde antiguo *Hypnos* ha sido también la figuración mitosimbólica de *Thánatos*, y la desnudez dormida de Beatriz anuncia su muerte, la muerte que Dante imagina premonitoriamente, *cominciando ad errare la mia fantasia*, en un pasaje posterior

1 Cito por la excelente edición crítica de la *Vita Nuova* de Guglielmo Gorni en la «Nuova raccolta di classici italiani annotati», Turín, Einaudi, 1996, que introduce importantes variaciones textuales (distribución de capítulos y párrafos, ortografía arcaizante, etcétera).

donde el deseo precipita el desastre del propio deseo, anticipa la ausencia definitiva de la ausente, fantasea la muerte de quien, ya muerta en el pasado, volverá a morir otra vez en el sueño o la escritura: «*Di necessitate conviene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia*» (VN, 14, 3-5). El incipit de la vida nueva se sitúa en la fantasía tanato-erótica porque el poema se inicia cuando la escritura sólo puede fingir un sueño en el que hace su aparición el fantasma del deseo como deseo de ausencia («*Di necessitate conviene...*»). Siglos después de que Dante poetizara sus sueños, Leopardi indica en una breve nota de qué modo se ha de fingir un sueño poetizando:

Si debes fingir poetizando un sueño, en el que tú u otro vea a un difunto amado, sobre todo poco después de su muerte, hazlo de modo que quien sueña se esfuerce en mostrarle el dolor que ha experimentado por su desgracia. Sucede así en vela, pues nos atormenta el deseo de hacer saber al objeto amado nuestro dolor; la desesperación de no poder hacerlo; y el estremecimiento de no habérselo mostrado lo bastante en vida. Sucede así en el sueño, pues tal objeto nos parece vivo, pero como en un estado violento; y lo consideramos muy desventurado, digno de la última compasión, y oprimido por la suma desventura, esto es la muerte; pero entonces ya no lo comprendemos, porque no sabemos acordar su muerte con su presencia. Pero le hablamos llorando, con dolor, y su visión y su coloquio nos enternece y nos hace apiadarnos como de una persona que sufre, y no

sabemos, si no confusamente, el porqué (3 de diciembre de 1820)².

Del poder onerótico de la escritura como descarga pasional y delirio del duelo. Leopardi sostiene que el muerto aparece, en el sueño, vivo, pero *en un estado violento*. El que sueña —poetizando, digamos, como Dante— traslada cruelmente su deseo y su sufrimiento al objeto soñado, libera su dolor proyectándolo en el ausente, que le responde con el silencio de lo que no puede decir quien finge soñar. Imposibilidad de expresar al otro el dolor que se siente por él. Esta imposibilidad se convierte en el dolor-del-otro, en el mutismo del dormido y del muerto, o en la pasión transferida a la amada que se alimenta del corazón del amante para que el duelo de éste pueda nutrirse de una pasión enajenada,

- 2 «Se tu devi poetando fingere un sogno, dove tu o altri veda un defunto amato, massime poco dopo la sua morte, fa che il sognante si sforzi di mostrargli il dolore che ha provato per la sua disgrazia. Così accade vegliando, che ci tormenta il desiderio di far conoscere all'oggetto amato il nostro dolore; la disperazione di non poterlo; e lo spasimo di non averglielo mostrato abbastanza in vita. Così accade sognando, che quell'oggetto ci par vivo bensì, ma come in uno stato violento; e noi lo consideriamo come sventuratissimo, degno dell'ultima compassione, e oppresso da una somma sventura, cioè la morte; ma noi non lo comprendiamo bene allora, perchè non sappiamo accordare la sua morte con la sua presenza. Ma gli parliamo piangendo, con dolore, e la sua vista e il suo colloquio c'intenerisce, e impietosisce, come di persona chi soffre, e non sappiamo, se non confusamente, che cosa» (G. Leopardi, *Poesie e prose*, Milán, Mondadori-I Meridiani, 1987, ed. R. Damiano y M. A. Rigoni, p. 641). Véase, en relación con este fragmento, el poema «Il sogno» de *I Canti*.

sin otro objeto que la ausencia donde el deseo recomienza transformándose acaso en «vida nueva». Supongamos (fácil conjetura) que la poesía de Dante surge entonces de una experiencia desiderativa, entre onírica y luctuosa³. Experiencia previa y simultánea al proceso de escritura del poema. Previa, dado que el autor declara una y otra vez, en primera persona de tono autobiográficamente impostado, haber tenido visiones cuyo contenido —admirable, pavoroso, profético— apenas puede ser traducido en palabras, y no pocos intérpretes, en un acto de solicita empatía, han tendido a suspender la incredulidad ante las insólitas ensoñaciones que encuentran en sus textos. Simultánea, porque la escritura dantesca da muestras masivas tanto del poder órfico, incantatorio de la sonoridad y el ritmo verbales, capaces de engendrar variaciones siempre nuevas sobre patrones métricos recurrentes, cuanto de una potencia imaginativa de raíz tropológica, y de efectos a menudo alucinatorios, ligados a la *charme* musical del verso, inmanente al lenguaje. De una *maravigliosa visione* y de una *mirabile visione* se habla ya en conocidos momentos de la *Vita Nuova* en los que la fenomenología de la visión se caracteriza como una aparición (*apparire* condensa en Dante un triple sentido: perceptivo, imaginativo, epifánico) que adviene de repente cuando el poeta, a solas, ensimismado, *pensando di lei*, va sumiéndose en un *soave sonno*. Suavidad

3 Sobre el luto como motivo recurrente al que la poética dantesca da un tratamiento inédito véase M. Santagata, «Il lutto del rimatore», *Amate e amanti. Figure delle lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Bolonia, Il Mulino, 1999.

delicadamente placentera que, según se lee en el *Convivio* (II, vii, 5), suele anidar en el corazón del amante como un *pensiero soave*; suavidad de un movimiento mental fluctuante e hipnótico que, por así decir, mece la conciencia diurna adormeciéndola hasta hundirla en el sueño («e 'l *pensamento in sogno trasmutai*», *Purgatorio*, XVIII, 145); suavidad, en fin, psicagógica que ciertas palabras, suscitando con su mero sonido la dulce idea de lo significado, pueden inducir en quien las pronuncia: *amore*, *donna*, *disio*... (*De vulgari eloquentia*, II, vii, 5: «...loquentem cum quaedam suavitate relinquunt».)

Amore, *donna*, *disio* son términos correlativos de la tríada ideal a la que rendían culto los *fedeli d'Amore*. El deseo erótico, como quiere una tradición refundida por Andreas Capellanus, nace de la visión y el pensamiento «inmoderado» del otro sexo: «*Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus*» (*De Amore*, L. I, I, 1)⁴. En lo que atañe al Dante visionario, conviene destacar el término *disio*, que no sólo se repite a lo largo de sus poemas con una frecuencia obsesiva, sino que aparece justo en la última *terzina* de la *Comedia*, se diría que enfatizando su sentido también último: «*Ma già volgeva il mio disio...*» (*Paraíso*, XXXIII, 143; cf.: «*Era già l'ora che volge il disio / ai*

- 4 La pasión amorosa es inseparable de la visión y la imaginación por las que la figura de la persona amada, imbuida de deseo, deviene en una suerte de «ausencia omnipresente». Mencionemos, a título de ejemplo, dos de las reglas de amor que constan en el tratado de Capellanus: «*In repentina coamantis visione cor contremescit amantis*»; «*Verus amans assidua sine intermissione coamantis imaginatione detinetur*» (*De Amore*, «*De regulis amoris*», L. II, viii, reglas xvi y xxx).

navicanti...», *Purgatorio*, VIII, 1-2). Deseo como giro, vuelta, rotación, *nostos*, eterno retorno incluso de la pulsión cósmica que el *primum mobile* no cesa de poner en movimiento cíclico; deseo como energía pasional que vuelve *già*, ahora-y-siempre, en un instante eterno, circular e inminente, en una hora que está por volver y a punto de volver aunque parezca olvidada, pretérita, muerta. Deseo se dice, es cierto, de muchas maneras. En Dante puede significar —remitiendo así a su étimo latino— el *desidium*, la delectación erótica vinculada visiblemente a la *desidia*, la postración y la indolencia melancólicas que llevan al amante de la *Vita Nuova* a encerrarse en la soledad de su cámara («*nella secretissima camera del cuore*», 1, 5) para abandonarse a plácidas cavilaciones o a mórbidas fantasías; puede ser la afección erotómana que padece aquel que no ha logrado vencer aún la *vita voluptuosa*, pero al mismo tiempo impulso a las virtudes que el Amor inspira a sus fieles para convertirlos a la perfecta *vita activa* o, en su misión suprema de ascendiente platónico, para iniciarlos en los placeres inefables que tras un largo trayecto ascético reserva la *vita contemplativa*.

El deseo —sea cual fuere el significado de esta palabra en cada caso— «ya vuelve», es el móvil y la emoción que están por retornar y retornan siempre de un modo u otro. El deseo regresa al Infierno, vívido e hiriente, como uno de los tormentos que acrecienta los suplicios de los condenados; regresa al Purgatorio en forma de esperanza en una expiación que conduzca a la beatitud eterna; regresa al Paraíso como un ansia de éxtasis inagotable, y en cierto modo insaciable, en

la contemplación de la gloria celestial. En Dante la tipología del *disio* es sin duda jerárquica y heterogénea: comprende la sensualidad y el erotismo demasiado humanos, el ímpetu al conocimiento del mundo y el trasmundo, la aspiración a alcanzar las virtudes cardinales y teologales, y culmina en la voluntad infinita de contemplar la revelación de la verdad, más allá de la luz que emite el rostro venerado de Beatriz, en el fulgor no imaginable de la faz divina. Pero en el orden dantesco de la experiencia humana y terrenal, antes poética que teológica, el deseo es un órgano psico-erótico que hace las veces de mediador entre *Amore* y *donna*, sin que por ello se reduzca a una especie de fuerza demoníaca que Eros infunde en Dante.

Desde la poesía anterior a la *Vita Nuova* hasta la *Comedia*, el *disio* es el factor creativo del universo visionario dantesco. Deseo de visiones que producen escritura y (acentuemos, por hipótesis, esta cópula) deseo de escritura que produce visiones. Si el momento visionario desborda el tiempo cronológico lineal, como sucede con el ritmo temporal contenido en la escritura, la anterioridad de la visión no sería más que una fantasía rememorativa al fin indisociable de las palabras que la transcriben y actualizan. A pesar de que la experiencia visionaria se supone previa a la experiencia «escrituraria», en la *Comedia* visión y escritura son homólogas (y no análogas), así como el Dante que escribe es homónimo del Dante que tiene sueños proféticos y peregrina por las regiones de ultratumba. Homónimos que, sin llegar a ser del todo el mismo Yo en la estructura enunciativa del poema, se compenetran

en algunos momentos insinuando esa extraña coincidencia entre visión y escritura. Recordemos tan sólo la respuesta de Dante a Bonagiunta da Lucca: «[...] *Io mi son uno che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo/ ch' e' ditta dentro vo significando*» (*Purgatorio*, XXIV, 52-54)⁵.

Al igual que el deseo, las visiones vuelven a la escritura (y se vuelven poema), pero sólo en tanto que la escritura es de suyo visionaria. Es más: la escritura sería de por sí *medium* de las visiones. John Freccero ha destacado la importancia de la exégesis bíblica de san Agustín para la comprensión del diseño visionario de la *Comedia*⁶. Es probable que el tratado *De Genesi ad litteram* fuera el modelo que Dante tuvo presente en la elaboración poética y la «fundamentación» teológica de sus visiones, sobre todo de las paradisíacas. En primer lugar, reparemos en el hecho de que el pasaje neotestamentario que motivó la triple concepción de la *visio* en Agustín (*De Genesi*, XII, 1) es aquel de la segunda epístola de san Pablo a los Corintios donde el Apóstol afirma lo siguiente:

Sé de un hombre en Cristo que catorce años atrás —si en el cuerpo, no lo sé; si fuera del cuerpo, no lo sé, Dios lo sabe— fue arrebatado hasta el tercer cielo. Y sé de tal hombre —si

- 5 En la doctrina dantesca del amor, de filiación ciertamente dolcestilnovista, *spira-sospira-spirito* son palabras clave cuyos sentidos anímicos y corporales reconducen a una concepción erótico-pneumático-poética de la «inspiración»: véase al respecto el estudio de R. Klein, «Spirito peregrino», *La forma y lo inteligible*, Madrid, Taurus, 1980.
- 6 J. Freccero, *Dante. The Poetics of Conversion*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1986, ed. R. Jacoff, en especial p. 93 y ss.

en el cuerpo o si separadamente, no lo sé. Dios lo sabe— que fue arrebatado al paraíso, y oyó palabras inefables que no es concedido hablar al hombre [*herpagé eis tòn Parádeison kai êkousen ÁRRÊTA RHÊMATA, ha ouk êxôn anthrôpô lalêsai // raptus est in paradisum et audivit ARCANA VERBA quae non licet homini loqui*] (II Cor 2-4)⁷.

En la *Epístola a Cangrande* —cuya debatida autenticidad tendremos aquí por verosímil— se cita el mismo pasaje de II Corintios como divisa autorizada de una elevación tal del intelecto sobre la razón humana que no le era dado al Apóstol recordar las cosas ocurridas fuera de sí («*Ecce, postquam humanam rationem intellectus ascensione transierat, quid extra se ageretur non recordabatur*», *Epist.* XIII, 28). Quien ha dado testimonio de dichas visiones, comenta Dante apelando a ciertos autores (Ricardo de San Víctor o el san Agustín de otros tratados), vio cosas que «no sabe ni puede referir»: «No sabe porque ha olvidado, no puede porque incluso recordándolas y reteniéndolas, carece de palabras (*sermo tamen deficit*). Pues muchas cosas vemos a través del intelecto para las que no tenemos signos vocales: lo que muy bien insinúa Platón en sus libros mediante el recurso a metáforas» (*per assumptionem metaphorismorum*, *Epist.* XIII, 29). Deje-mos a un lado por ahora la insistencia del texto dantesco en el olvido y la indecibilidad de lo contemplado en la visión.

7 Para la citas de los textos neotestamentarios utilizo —con alguna que otra pequeña variación— la edición crítica de J. M. Bover y J. O'Callaghan, *Nuevo Testamento trilingüe*, Madrid, B.A.C., 2001.

La imposibilidad de recordar o de decir impone la renuncia al *sermo proprio* y exige el uso de locuciones figuradas y metáforas. Es evidente que la epístola en cuestión no sólo encierra una autoexégesis considerablemente erudita y refinada, sino también una especie de autolegitimación doctrinal de la visión paradisíaca que el Dante de la *Comedia* dice haber tenido. Si San Agustín equipara el tercer cielo al que San Pablo afirma haber sido raptado con lo que él mismo denomina *visio intellectualis* (*De Genesi*, XII, 34 y ss.), el Dante de la Epístola atribuye su contemplación del Paraíso celestial a la clarividencia de una «luz intelectual» que trasciende la humana razón.

Tres son los géneros de visiones (corporal, espiritual e intelectual), y el ejemplo aducido para esclarecer esta distinción es el de la lectura de este precepto: *Diliges proximum tuum tanquam teipsum* («Amarás a tu prójimo como a ti mismo», *De Genesi*, XII, vi, 15 y vii, 16). La visión corporal es la de los ojos con los que se contemplan las letras; la espiritual es aquella por la que se piensa en el prójimo ausente; la intelectual se da por medio de la intuición atenta de la mente (*per contuitum mentis*) con la que se contempla la dilección misma o el amor. Es preciso insistir en los rasgos definitorios más generales que Agustín atribuye a cada tipo de visión:

A la primera la llamamos corporal porque se percibe por el cuerpo y se muestra a los sentidos corporales. A la segunda, espiritual, porque todo lo que no es cuerpo y, sin embargo, es algo se llama rectamente espíritu. [Pero líneas

atrás leemos de la visión intelectual lo siguiente]: La tercera clase de visión por la que contemplamos y entendemos el amor (*dilectio*) comprende todas las cosas que no tienen imágenes semejantes a sí mismas (*imagines sui similes*) y, por lo tanto, estas imágenes no son lo que son las cosas.

El problema, si no el enigma, que este fragmento plantea es oscuro pero altamente sugestivo. Todo consiste en advertir que para Agustín la visión corporal percibe los entes reales tal como son captados por los sentidos, mientras que la visión espiritual corresponde a las imágenes interiores, es decir, consiste en la *similitudo* entre las cosas percibidas y su reflejo interior, fantástico o imaginario. Ahora bien, el propio Agustín observa que «las semejanzas de las cosas corporales se forman por el espíritu en el espíritu mismo» (*corporalium similitudines a spiritu in seipso formari*, *De Genesi*, XII, xvi). Resulta entonces que lo que la visión corporal percibe y reconoce son ya imágenes espiritualmente posibilitadas o preformadas (y no obviamente la cosa-misma), de manera que la similitud en que se basa la visión espiritual es la semejanza entre una imagen corporal y otra incorporeal. Pero dado que en ambos casos se trata de imágenes —que sólo difieren por una saturación o sustracción de corporeidad—, los límites entre percepción real y alucinación se tornan porosos y, llegado el caso, aporéticos, acaso indecibles. Los argumentos agustinianos, que tratan de conjurar la posible indiferenciación entre percepción real e ilusión, entre lo corporal y lo espiritual, merecerían una lectura detenida que excede los límites

de este ensayo⁸. Con todo, importa no olvidar que la *visio intellectualis* —superior a las otras y nunca engañosa o apatética— nada tiene que ver con cosas corporales ni con semejanzas espirituales ni con similitud alguna. Luego lo contemplado en la visión intelectual es absolutamente desemejante, corporalmente invisible, espiritualmente inimaginable, literalmente inexpressable.

No han faltado, por lo demás, las tentativas de aplicar la «teoría visional» agustiniana al recorrido visionario de la *Comedia*. Para Freccero la visión del *Infierno* sería marcadamente corporal, la del *Purgatorio*, espiritual en la medida en que da acceso al reino de la fantasía, y la del *Paraíso*, netamente intelectual, puesto que en ella predomina —en expresión de Marguerite Chiarenza— «a imageless vision», una contemplación cada vez más etérea y abstracta, pródiga en esquemas geométricos y fórmulas verbales de índole especulativa y sui-referencial. Esta lectura intertextual quizá tenga alguna validez, pero descuida unos cuantos aspectos relevantes:

1. Si es cierto que el *Infierno* se caracteriza por el énfasis puesto en la corporeidad —de la que críticos como Auerbach o

8 Cabe recordar, por sus «reminiscencias» dantescas, *De Genesi*, XII, xvii, 36-37, donde se habla de un frenético que predijo la muerte de una mujer que, de hecho, murió días después y fue llevada por los lugares que había previsto el demente; y donde se cuenta de un joven con dolores intensísimos en los genitales que tenía visiones en las que aparecía un coro de gente piadosa que cantaba con alegría y otro de gente perversa que, en tinieblas, soportaba horribles penas. En la visión dos personajes conducían al joven explicándole la justa felicidad de unos y la merecida infelicidad de otros, etcétera.

Ch. Singleton han derivado su peculiar *realismo*—, también lo es que esta insistencia en lo corpóreo significa el residuo abyectamente carnal que el pecado preserva y el poeta pretexto en las sombras de los condenados para hacer representables las imágenes terribles del sufrimiento físico de las almas. Sin embargo, Dante se adentra en la selva que le conducirá al mundo de ultratumba mediante un sueño: «*Io non so ben ridir com' i' v'entrai / tant'era pien di sonno a quel punto / que la verace via abbandonai*» (*Infierno*, I, 10-12). Es decir, lo que ve Dante en el *Infierno* (a Virgilio, muerto hace siglos, ante cuya aparición duda de si es *ombra od omo certo*; a las almas de los condenados, que son, sí, cuerpos, pero umbrátiles, aéreos o espectrales; a las figuras mitológicas, los monstruos legendarios y los héroes de la Antigüedad) no puede ser, *agustiniانو sensu*, objeto de una visión corporal.

2. La cuestión se plantea de otro modo si tenemos en cuenta que se da una escansión o gradación axiológica entre las imágenes corporales del *Infierno* y las del *Purgatorio*: en el primero la corporeidad (digamos que la psique somática) suele aparecer bajo el aspecto de lo inmundo, lo horrendo, lo deforme o lo sufriente, y la visión espiritual despliega semejanzas con las percepciones correspondientes de lo crudamente *sárrico* o carnal en la visión corporal. En cambio, en el *Purgatorio* la corporeidad no deja de ser intensamente sensual (recordemos el famoso arranque: «*Dolce color d'oriental zafiro...*»), sólo que en este caso se trata de imágenes sublimadas de una sensorialidad que propende a ser amable, complaciente y maravillosa (la *divina foresta* del

Edén, en la cima del monte del Purgatorio, sería el máximo ejemplo de ello).

3. En lo que concierne al *Paraíso*, lo que Dante llama *l'alta fantasia*, que al final del poema se torna impotente, no constituye tanto la pura *visio intellectualis* cuanto un simulacro de contemplación o una mixtura de imaginiería visionaria de tenor místico y, para decirlo con un noema del idealismo, «intuición intelectual». «*Oh quanto è corto il dire...*» (XXXIII, 121) resume la abundancia de expresiones alusivas a la inefabilidad de la *visio beatifica* que proliferan en los últimos cantos de la *Comedia*. En cierto modo, el *Paraíso* no es, no podría ser, transcripción fidedigna de la visión intelectual o de lo visto en el tercer cielo al que fue arrebatado san Pablo. Se podría aventurar: la tercera cántica no dice nada que no haya sido dicho antes de otro modo —tal vez menos elocuente, menos inspirado, menos poéticamente *mirabile*— por otros: antiguos filósofos, profetas, padres de la iglesia, doctos teólogos, santos o místicos⁹. Nada sabría ni podría revelarse

- 9 En este sentido, lo original e inaudito de la experiencia dantesca está inextricablemente unido a la autoridad —recreada heterodoxa u ortodoxamente— de los clásicos paganos y cristianos. Gianfranco Contini ha puesto de relieve la importancia que la *citabilidad* de los textos clásicos tiene en Dante para la memorabilidad de su propia creación poética: «L'insegnamento dei classici è invece per Dante tutto nell'autorevolezza del loro dettato, nel suo aspetto insieme nuovo e definitivo, nella sua citabilità, nella sua memorabilità. Classico è ciò da cui, almeno in un'eletta cerchia di utenti, si possono estrarre parole immodificabili, trovandole verificate nella propria, pur inedita, esperienza». G. Contini, «Un'interpretazione di Dante», *Un'idea di Dante*, Turín, Einaudi, 1970, p. 75.

de todo ello (pues, o no es posible recordar lo contemplado, o no hay palabras para expresar los *árrêta rhêmata*, *arcana verba*) salvo la inefabilidad de la visión de Dios. Sobre tal inefabilidad se pronuncia san Agustín en estos términos:

¿Hemos hablado y pronunciado algo digno de Dios? Ciertamente siento que no he dicho nada de lo que hubiera querido decir: si lo dije, no es esto lo que quise decir. ¿Cómo sé esto sino porque Dios es inefable? Y si fuese inefable lo que fue dicho por mí, no hubiera sido dicho por mí. Tampoco debe denominarse a Dios inefable, pues cuando esto se dice algo se dice. No sé qué lucha de palabras (*pugna verborum*) existe, porque si es inefable lo que no puede ser dicho (*quod dici non potest*), no será inefable lo que se puede llamar inefable. Esta lucha de las palabras antes ha de ser acallada con el silencio que apaciguada con más palabras. Sin embargo, Dios, aunque de Él no podamos decir cosa alguna, recibe la ofrenda de nuestra voz humana, y quiere que nos gocemos con nuestras voces dirigidas a su alabanza. (*De doctrina christiana*, I, vi, 6)

El *Paraíso* sería menos una visión del reino de Dios (que muy pocos profetas o místicos se habrían atrevido a arrogarse) que un grandioso himno de carácter teológico-poético, quizá la más alta creación himnica de la poesía cristiana medieval. Pero un himno, al fin y al cabo, no dice nada. En todo caso hace: es ante todo performativo. «*Trasumanar significar per verba / non si poría...*», leemos al principio del *Paraíso* (I,

70). Llegamos así a un motivo axial de la poética visionaria de Dante. Un motivo de origen teofánico (para ser más precisos: teándrico, cristológico) que el poeta, sin desposeerlo de su dimensión sagrada y soteriológica, convierte en un procedimiento sistemático de la arquitectura figural e imaginaria de la *Comedia*. Entre los significados que cabe atribuir a ese *trasumanar* dantesco, despunta en efecto uno de procedencia indudablemente evangélica: *transfigurar*. Veamos unas líneas de la escena de la transfiguración de Jesús en las versiones de Mateo y Marcos:

Y seis días después toma Jesús consigo a Pedro, a Santiago y a Juan, su hermano, y sube con ellos a un monte elevado a solas. Y se transfiguró (*metemorphôthê; transfiguratus est*) ante ellos, y comenzó a relumbrar su faz como el sol, y sus vestiduras se volvieron blancas como la luz. (Mt. 17, 1-3)

Y seis días después toma consigo Jesús a Pedro, Santiago y Juan, y sube con ellos solos aparte a un monte elevado. Y se transfiguró (*metemorphôthê; transfiguratus est*) antes ellos, y sus vestiduras se hicieron resplandecientes, blancas en extremo [...]. Y se formó una nube que los cubría y vino una voz de la nube: Este es mi Hijo querido, escuchadle. (Mc. 9, 2-8)

La transfiguración de Jesús es revelación de su unción mesiánica, manifestación de su divinidad encarnada, primicia de su resurrección, confirmación, en suma, de su *trasumanar* en y como Hijo de Dios. Acontecimiento que marca la

cesura temporal de un *kairós* en la historia salvífica, la transfiguración, por cuanto tiene de teomorfosis, es un evento único e irreplicable, algo que de una vez por todas le habría sucedido a Jesús y sería sólo propio de Jesús: evento que en el léxico neotestamentario se demonima *hápax* o *ephápax* (cf. Rom 6, 10; Heb 7, 27; 9, 28; 10, 10)¹⁰. En Beatriz se ha reconocido a menudo un símbolo cristológico¹¹, y Dante asiste casi al final del *Purgatorio* (XXX, 28 y ss.) a su aparición transfigurada «*dentro una nuvola di fiori / che da le mani angeliche saliva*», o recibe al principio del *Paraíso* (I, 65-75) la luz divina reflejada en el esplendor de sus bellos ojos. El autor-personaje de la *Comedia* emprende su viaje alegórico movido por un afán de *metánoia* o conversión, pero ésta se consuma (teológico-)poéticamente en la transfiguración, metamorfosis que a su vez comporta una radical *metábasis eis allô génos*. En Dante la transfiguración constituye el «método» simbólico e imaginario dictado por el deseo. Al margen de los pasajes del *Purgatorio* y el *Paraíso* que sugieren con suficiente explicitud una transfiguración de carácter teofánico, el mé-

10 Sobre este carácter único del evento mesiánico en la *Historia salutis* véase O. Cullmann, *Cristo y el tiempo*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2008, p. 153 y ss.

11 Las metamorfosis simbólicas de Beatriz son tratadas detalladamente en el libro ya clásico de E. Gilson, *Dante y la filosofía*, Pamplona, Eunsa, 2004, trad. M. L. Mujica Rivas; vid. sobre todo pp. 75-83, dedicadas a la «transfiguración de Beatriz», en las que Gilson alude a la idea de algunos intérpretes según la cual Dante no habría podido escribir «sin blasfemia» lo que escribió de su *donna gentile*, y entiende la transfiguración en un sentido analógico, entre psíquico y poético, esto es, como santificación y divinización de Beatrice «en el alma del poeta».

todo visionario dantesco consiste en una «transfiguración poética» en virtud de la cual personas y acontecimientos, históricos o ficcionales, adquieren una fisonomía biforme, en algún caso multiforme¹².

Señalemos cosas bien sabidas: Dante es el poeta florentino, el eminente hombre de letras, el político desventurado y el *homo viator* que peregrina a través del otro mundo en la *Comedia*; Virgilio es el poeta romano por excelencia, el maestro y el guía del poeta toscano a través de los dominios infernales y la Sabiduría humana; Beatriz es la adorable y malograda Bice Portinari, ídolo amatorio del joven Dante, la musa póstuma de su gran poema y la Verdad revelada; Catón de Útica fue el héroe cívico de la tardía República romana y, en el universo poético, es «transfigurado» en guardián del acceso al Purgatorio, personificación por antonomasia de la rectitud moral y del amor insobornable a la libertad, etcétera. Estas transfiguraciones son, en lo que respecta a su mecanismo alegórico, sistemáticas, unas veces doctrinalmente plausibles y éticamente convincentes, otras ideológicamente ex-

12 El procedimiento que aquí denominamos «transfiguración poética» tiene evidentes concomitancias con el método figural o tipológico de orígenes exegético-patristicos al que Auerbach dedicó estudios magistrales: vid. E. Auerbach, *Studi su Dante*, Milán, Feltrinelli, 1990, p. 176 y ss. Para una explicación de los fundamentos conceptuales del método figural me permito remitir a la edición española de E. Auerbach, *Figura*, Madrid, Trotta, 1998, trad. Y. García y J. A. Pardos, prólogo de José M. Cuesta Abad. Sobre alegorismo y simbolismo en Dante puede consultarse el libro ya clásico de Ch. Singleton, *La poesia della Divina Commedia*, Bolonia, Il Mulino, 1978.

plicables, casi siempre admirables por la inmensa capacidad anfibológica e inventiva que demuestran. Pero sólo pueden resultar un tanto arbitrarias tan pronto dejan de referirse al contexto histórico-biográfico concreto y al ingenio poético singular que justifican su función en la economía dramática del universo dantesco. Las transfiguraciones poéticas de la *Comedia*, fabricadas por las máquina tropológica del *sen-sus polysemos*, reconducen de nuevo al factor de la visión en Dante: *disio*. El dispositivo transfigurador imita la duplicidad (real-simbólica, humana-divina, histórica-poética...) de un evento teofánico y es al mismo tiempo un recurso estructural de orden politrópico y polisémico. Pero una vez puesto en movimiento tal dispositivo, ¿quién o qué podría garantizar la *diritta via*, la interpretación ortodoxa, la reducción de las figuras a un sentido doble, «cuádruple» incluso, pero estrictamente jerarquizado bajo el control de un código preceptivo de desciframiento?



Disio rima con *disvio*.

Estamos en el canto XXVII del *Purgatorio*. Dante, aún guiado por Virgilio y en compañía de Estacio, tiene ante sí al Ángel de la Castidad: «*Fuor de la fiamma stava in su la riva, / e cantava 'Beati mundo corde'*» (7-8). El peregrino, aterrado, ha de atravesar, en un rito catártico de claras reminiscencias míticas, un muro de fuego de cuyas llamas saldrá purificado, superando así una dura prueba de su *quête*. Virgilio le instiga

a no arredrarse con estas palabras: «*tra Beatrice e te è questo muro*». Traspasado el fuego purificador, Dante está en disposición de acometer la última etapa del ascenso a la cumbre del Purgatorio, donde se sitúa el Paraíso Terrenal. Pero antes tiene un sueño anticipatorio: «*mi prese il sonno; il sonno che sovente, / anzi che l'fatto sia sa le novelle*» (93-93). Se trata de la irrupción onírica de dos figuras del Génesis, Lía y Raquel, símbolos desde la antigua hermenéutica cristiana de la vida activa y la vida contemplativa. Lía aparece como una hermosa joven que deambula por el campo recogiendo flores con las que teje una guirnalda, mientras que Raquel permanece siempre sentada y jamás aparta sus ojos del espejo en el que no cesa de gozar de la contemplación. Este sueño prefigura, pronto lo veremos, otra aparición femenina que tendrá lugar en el Paraíso Terrenal¹³. Virgilio conduce, pues, a Dante hasta la *divina foresta* (ciertamente contrapuesta a la *selva oscura* del inicio del *Infierno*), donde, cumplida la tarea de guía y maestro que le había sido encomendada, se dirige por última vez a Dante con unas palabras ceremoniales que sancionan la purificación del peregrino y el perfecto dominio sobre sus virtudes: «*Non aspettar più mio dir né mio cenno; / libero, dritto e sano e tuo arbitrio; / e fallo fora non fare a suo senno: / per ch'io te sovra te corono e mitrio*» (139-142).

13 En *Monarchia* los dos grandes fines que la Providencia otorga al ser humano son las virtudes de la vida activa, figuración *per terrestrem paradisum*, y las de la *beatitudo vite eterne* como vida contemplativa, que consiste in *fruitione divini aspectus*. No es posible alcanzar esta última mediante la propia virtud, *nisi lumine divino adiuta*, pues la vida contemplativa es correlato figural *per paradisum celestem* (*Monarchia*, III, xv, 7).

En el canto XXVIII Dante se adentra en el Jardín del Edén, *locus amoenus* descrito por medio de las más esmeradas y sugestivas fórmulas de expresión occitanas y dulces-tilnovistas. El peregrino vaga «*dentro a la selva antica tanto, ch'io / non poteva riveder ond'io mi entrasse*» (23-24). Le corta el camino un río o un arroyo de aguas límpidas y transparentes como nunca viera otras, y he aquí que, admirando al otro lado la variedad de las flores y plantas, se le aparece a Dante una mujer:

e là m'apparve, sí com'elli appare
subitamente cosa che disvia
per maraviglia tutt'altro pensare,
una donna soletta che si gia
 e cantando e scegliendo fior da fiore
 ond'era pinta tutta la sua via.
 (37-42; las cursivas son mías)

El nombre de este misterioso personaje, Matelda, sólo será mencionado cuando Beatriz lo pronuncie una sola vez muchos versos después, en el 119 del canto XXXIII del *Purgatorio*. Matelda, único habitante del Paraíso Terrenal, aparece como *donna soletta*, «mujer solita», así como Catón de Útica había comparecido en el Antepurgatorio como *un veglio solo*, «un viejo solitario». Matelda había sido prefigurada por la Lía del sueño de Dante, bella joven, símbolo de la vida activa, que canta y recoge flores para adornarse. Matelda, *bella donna* en el Jardín del Edén, avanza sin duda la aparición casi

inminente de Beatriz, a cuyas órdenes se pone a fin de que Dante lleve a cabo un rito sacramental definitivo, la inmersión «transfigurante» en los ríos Leteo y Eunoe. Matelda recuerda a la Giovanna de la *Vita Nuova* (15, 4-5), apodada también Primavera por ser la que *prima verrà*, esto es, la que precede a la venida de Beatriz. Matelda, ninfa sagrada, única pobladora de un Edén despoblado, fantasma que da nombre a un feminidad perfecta, mediadora entre el Paraíso terrenal y el Paraíso celestial.

«Ci sono i Mateldisti», ironizaba Francesco D'Ovidio en un ya lejano estudio sobre el *Purgatorio* que data de 1906¹⁴. La crítica se ha esforzado, confiando con devoción quizá excesiva en la sistematicidad del método tipológico-figural que Dante explota, en identificar a Matelda con un personaje histórico: la condesa Matilde de Canossa, mujer de reconocidas virtudes (sobre todo activas), místicas como Matilde de Hackenborn o Matilde de Magdeburgo, y hasta María Magdalena. Se ha llegado incluso a conjeturar que se trata de un secreto amor juvenil del poeta, y todo ello para proveer al personaje de dimensión histórico-real, satisfaciendo de este modo el requisito de la *allegoria in factis*. El *Comento* que Cristoforo Landino publicó en una imponente edición florentina de la *Comedia* de 1481 propone una interpretación puede que más

14 F. D'Ovidio, *Nuovi Studi danteschi*, Milán, Hoepli, 1906. Debo este dato y algún otro en torno al «enigma Matelda» al documentado comentario de Victoria Kirkham, «Canto XXVIII. Watching Mathilda», en *Lectura Dantis. Purgatorio*, ed. A. Mandelbaum, A. Oldcorn & Ch. Ross, Berkeley-Los Angeles, California University Press, 2008, pp. 311-328.

atinada: Dante «*finge trovare Mathelda, la quale in quella congiunse le virtù civile con la vera religione christiana*». En otras palabras, Matelda es, antes que cualquier otra cosa, *fictio poetica* (más aún: *musicaque poita*, según reza la definición del *De vulgari eloquentia*). Es símbolo poético cargado contextualmente de resonancias erótico-alegórico-teológicas: «*è una veritate ascosa sotto bella mezoogna*» (*Convivio*, II, 1, 3). Es todo esto y muchas otras cosas, acaso demasiadas¹⁵.

A diferencia de lo que acostumbra a hacer el personaje de Dante —preguntar a las sombras del trasmundo quiénes son o quiénes eran en vida—, el peregrino se limita a interpelar a Matelda, llamándola genéricamente *bella donna*, para que se acerque hacia la orilla y pueda así entender su canto de enamorada. Charles Singleton ha interpretado este anonimato como un rasgo típico de la *pastorella* —cuyo modelo es el conocido poema de Guido Cavalcanti: *In un boschetto trovai pastorella*—, género en el que la joven no suele tener nombre¹⁶. Pero además Singleton no oculta su estupor ante la reacción erótica de Dante, que aun habiendo atravesado el muro de fuego purificador —donde habría conquistado la castidad—, aun habiendo sido coronado y mitrado por Virgilio como dueño de sí, capaz de someter toda volición libidinal a la virtud, aun habiendo merecido entrar en el Jardín del Edén,

15 Una síntesis crítica de las interminables discusiones sobre la Matelda dantesca se encuentra en la erudita e inteligente obra de G. A. Scartazzini, *La Divina Commedia di Dante Alighieri riveduta nel testo e commentata* [1872-82], Leipzig, Brockhaus, 1900, 2ª ed.

16 Ch. Singleton, *La poesia della Divina Commedia*, cit., p. 359 y ss.

víctima ahora de una suerte de *ninforepsia*, confiesa sentir por la mujer que ve un deseo invencible y abiertamente sensual. Leandro, concluye el poeta, no sintió más odio por el mar que lo separaba de su amada Hero que Dante porque las aguas del arroyo que lo separaban de Matelda no se abrieran.

La figura de Matelda es un síntoma único, un hápax figural, y el canto XXVIII del *Purgatorio* supone una excepción a la norma visionaria y transfiguradora que prevalece en la escritura de la *Comedia*. Mientras que la primera parte del canto (que ocupa 75 versos, poco más o menos la mitad del total: 148) abunda en imágenes sensuales de una naturaleza idílica y expresa el erotismo que invade repentinamente a Dante, la segunda, en la que Matelda habla con un solemne tono doctrinal y aleccionador, es como un correctivo o un antídoto contra la sensualidad previamente acentuada. Como si el Dante *auctor* enmendara, en calidad de severo e infalible Super-Ego, algún antiguo impulso, ahora «recidivante», del Dante *agens*. Este impulso todavía no del todo reprimido o suprimido tiene que ver con el deseo que está en el origen de la experiencia vital y creadora del poeta: *lo smarrimento* como efecto que define el estado pasional del *fedeles d'Amore*. No será preciso insistir en la importancia que tiene en la *Comedia* el motivo de *la diritta via, la via smarrita, la perduta strada...* El Amor causa la errancia corporal y mental, el extravío del pensamiento y la imaginación. En Arnaut Daniel hallamos un «*No fui marritz*» («no fui errante», «Doutz Braitz», II), y en Guido Guinizzelli leemos «*come l'umana gente è sì smarrita*», soneto 9). Pero en Dante la idea de una desviación errática

prolifera hasta convertirse, paradójicamente, en un hilo conductor. *Vita Nuova*: «così mi trovo in amorosa erranza» (6, 8, v. 11); «mi giunse un sì forte smarrimento», «lo incominciamento de lo errare», «e fue sì forte la erronea fantasia» (14, 4-8); «per che l'anima mia fue sì smarrita», «Io presi tanto smarrimento allora» (14, 21, v. 32 y 22, v. 35). En el canto XXVIII del *Purgatorio* la experiencia errático-visionaria queda cifrada en los versos 38-39, donde Matelda aparece como cosa que súbitamente «disvia / per maraviglia tutto altro pensare»¹⁷. «Non è pura virtù la disviata», se dice en una de las rimas dantescas (la 83 en la edición de G. Contini). Y la canción segunda del *Convivio* se inicia con estos famosos versos:

Amor che ne la mente mi ragiona
de la mia donna disiosamente,
move cose di lei meco sovente,
che l'ntelletto sovr'esse disvia.
(*Convivio*, III, 1-4; las cursivas son mías)¹⁸

17 En el comentario a *Purgatorio*, XXVIII, 38, Scartazzini indica algunas sugestivas relaciones intertextuales: «Disvia: empie colla sua maraviglia la mente nostra in modo da distoglierla d'ogni altro pensiero. *Omnis subita mutatio rerum non sine quodam quasi fluctu contingit animorum*, dice Boezio (*De Cons. philos.* lib. II, pr. I, ed. Peiper, pag. 24, 25), e il Nostro (i.e., Dante) citandolo: 'Ogni subito mutamento di cose non avviene senza alcun discorrimento d'animo' (*Conv.* II, cap. 11). Il Petrarca (*Son.* I, 117): 'Pien d'un vago pensier, che mi desvia / Da tutti gli altri'».

18 Más elocuente todavía es el comentario que hace Dante de estos versos: «Dico poi disiosamente, a dare ad intendere la sua continuanza e lo suo fervore. E dico 'move sovente cose che fanno disviare lo 'ntelletto. E veramente dico; però che li miei pensieri, di costei ragionando, molte fiate voleano cose

En presencia de Matelda Dante experimenta una extraña visión. Una visión espiritual, cierto, basada en la memoria mitopoética y literaria, que establece analogías entre la figura de la *bella donna* y otras muy diferentes en un ejercicio de autointerpretación en el que el *auctor* y el *agens* parecen identificarse por un momento. La visión dantesca de Matelda es hermenéutica (podría decirse que «autoanalítica»): *visio intertextualis* con la que el personaje responde a su no saber ni entender quién es esa especie de ninfa sacerdotal: *Tu mi fai remembar...*, comienza Dante la exégesis. Me recuerdas a Proserpina (antes de ser raptada por Plutón), a Venus arrebatada de amor por Adonis, a una virgen de honestidad pura y sin mezcla. Pero, además, Dante se imagina ante ella ser como un ambicioso Jerjes en trance de atravesar el Helesponto a la conquista de Grecia, o como un Leandro que perece en el intento de cruzar el mar al encuentro de su amada Hero. El rapto erótico, la erótica manía, el amor fatal, el deseo megalómano son las investiduras imaginales de un Eros multiforme e hiperbólico. Matelda es Proserpina, Venus, Ninfa virginal, Lía, *vita* activa, Primavera, *pastorella*, Hero fatalmente descada, feminidad perfecta e incluso —según la lectura de

conchiudere di lei che io non le potea intendere, e smarrivami, sì che quasi pareva di fuori alienato» (*Convivio*, III, iii, 12-13). La descripción que se da de la amada en esta misma canción corresponde claramente al ideal de la *bella donna* de la que es personificación en el Paraíso terrenal Matelda: «*Cose appariscon ne lo suo aspetto / che mostran de' piacer di Paradiso. / dico ne li occhi e nel suo dolce riso, / che le vi reca Amor com' a suo loco. // Elle soverchian lo nostro intelletto, / come raggio di sole un frate viso: / e perch'io non le posso mirar fiso, / mi convien contentar di dirne poco*» (55-58).

Singleton—Astrea, la figura estelar, el catasterismo mitológico de la Justicia y del humano *status perfectionis*.

Dante no dice soñar, y sin embargo el *rimembrar*, provoca-
do por un deseo que desvía de improviso su mirada y su men-
te de la mujer que tiene ante sí, da lugar a una fantasía me-
tamórfica que no está lejos de la *Verdichtung* o condensación
onírica de Freud. Si, como afirma la hipótesis freudiana en
Más allá del principio de placer, la pulsión de muerte, *Todestrieb*,
corroborra la idea de que toda pulsión lleva consigo el retorno
a un estado anterior, el deseo que Matelda despierta en Dante
sería el síntoma de una regresión compulsiva a un erotismo
tanatófilo no del todo purificado o sublimado. Ezio Raimondi
ha señalado que la metáfora y el símil suponen en Dante una
«ontología de la metamorfosis», y ha apelado a la idea to-
mista de *scientia collativa* para explicar la *unitio* de la variedad
que sería propia del orden cosmovisionario de la *Comedia*¹⁹.
Ahora bien, Raimondi recuerda cuál es la definición del pe-
cado que consta en *Monarchia*: «*peccare nihil est aliud quam
progredi ab uno spreto ad multa*» (I, xv, 3: «pecar no es otra
cosa que progresar desde lo uno despreciado a lo múltiple»),
a lo que añade: «*omne quod est bonum per hoc est bonum: quod
in uno consistit*» (I, xv, 4). En este preciso sentido, la visión
de Matelda es desiderativa y, en tanto que multiplicadora de
un individuo en la remembranza mitopoética, pecaminosa.
Es «desideral» y, por cuanto hay en ella de retorno al *deside-
rium* como «dejar-de-ver-la-estrella», des-astrosa.

19 E. Raimondi, «Una ontologia della metamorfosi», *I sentieri del lettore. I. Da Dante a Tasso*, Bolonia, Il Mulino, 1994, ed. A. Battistini, pp. 32-36.

La presencia de Matelda resulta transfigurada poéticamente por Dante (Autor y/o Personaje) en una dispersión caleidoscópica de figuras tan irreductibles a la polisemia como a una politropía que pueda ser remitida a un individuo biforme, o a un significado cuadriforme, propiamente subsumible en un repertorio alegórico. En el itinerario de la *Comedia* Dante se enfrenta al menos a dos antitipos femeninos del deseo erótico que amenazan con *lo smarrimento* fatal: la Medusa del canto IX del *Infierno*, y la *femmina balba*, la mujer balbuciente y repugnante tras la que se oculta el peligroso encanto de la sirena que «a los marineros desvía en medio del mar» (*Purgatorio*, XIX, v. 20; observemos de paso que la *femmina balba* está dentro y fuera del sueño de Dante, pues éste se despierta por el hedor que desprende el vientre de la sirena). El peregrino logra evadir, con ayuda de Virgilio, estos escollos desviantes. Es precisamente Matelda, la mujer perfecta a la que esas figuras monstruosas parecen contraponerse, la que incita a Dante a un último desvío.

Antes de proponer una interpretación *oneirocrítica* del simbolismo de Matelda, conviene detenerse a considerar algunos aspectos fundamentales de la conexión entre *disvisio-disio*: a) el desvío forma parte del *Itinerarium mentis/Dantis ad Deum* y del viaje narrado como tentación a la errancia y el error, obstáculo, prueba, pérdida de la «*diritta via*». A este respecto, Freccero ha hecho notar que en el mundo antiguo el descenso hacia el conocimiento era llamado *katábasis*, y la analogía entre viaje e interpretación no es invención de Dante, sino que va implícita en un término retórico como «di-

gresión» (*parékbasis* en griego), que significa literalmente «desviación del camino». Entre los *modi tractandi* que enumera la *Epístola XIII*, se cuenta el *modus digressivus*, que sobrebunda en los diálogos con las almas y en las explicaciones eruditas, o en las disquisiciones instructivas de Virgilio y Estacio. Se diría, pues, que la *katábasis* corre constantemente el riesgo de fracasar por una propensión a la *parékbasis*; b) en el sentido polisémico de la *Comedia* reside ya la necesidad estructural de un desvío (*trópos*) que puede llevar igualmente tanto a la errancia semántica y al error hermenéutico como a la desviación moral, ideológica y teológica. A ello se añade el hecho compositivo de que las innumerables citas, alusiones, menciones y reinserciones de textos ajenos, en la medida en que tienden a una descontextualización inevitable, son en sí desvíos —o encrucijadas plurívocas— que con frecuencia propician la ambigüedad o la polivalencia semántica (*disvio* como *rinvio*: polimorfismo citacional); c) en lo referente al modelo de enunciación narrativa, el Dante-Autor y el Dante-Personaje mantienen diversas relaciones de disidencia: todo cuanto se relata constituye —con respecto al presente desplegado por la escritura del poema— la transcripción de la inscripción en la memoria (existencial, fantástica, poética) de un pasado visionario. Entre el Yo-autorial y el Yo-actancial, tematizados ambos de distintos modos, se dan continuos desvíos y confluencias anómalas; d) así como Virgilio es un personaje que desempeña una función didáctica y «anti-desviante» en relación con el personaje dantesco, las interpelaciones del Dante autor al lector tienen el cometido de

conjurar el peligro de una malinterpretación y, por tanto, no sólo representan, en una acepción retórica, desvíos o breves digresiones que interrumpen el curso de la acción narrada, sino también una guía autorizada de lectura que pretende garantizar la recta vía hermenéutica y evitar las tentaciones tergiversadoras.

¿Cómo entender que Matelda sea para Dante la última tentación al *disio* como *disvio*? Una posible respuesta pasa por la detección del sincretismo mitosimbólico de *Purgatorio*, XXVIII: el Edén que habita Matelda no sólo distrae momentáneamente a Dante de todo otro pensamiento, no le hace sólo olvidar por unos instantes a la mismísima Beatriz. La descripción del Edén (comparado a los bosques de la Edad de Oro con los que soñaron *quelli ch'anticamente poetaro*) supone también una notoria desviación del Paraíso terrenal del Génesis *ad litteram*. En el episodio de la visión desideral, visión que deja de ver el *sidus* o la «ninfa estelar» para entregarse a imágenes desiderativas, Dante transforma el Edén bíblico en algo similar a un Paraíso pagano y a un Hades órfico. En lugar de los cuatro ríos edénicos de que habla el Génesis, el poeta sitúa en el Jardín del Edén otros dos de evidentes resonancias míticas: Leteo y Eunoe. A lo largo de los cantos sucesivos (del XXIX al XXXIII), Matelda guía a Dante y oficia la función ritual o sacramental de sumergirlo —en un bautismo replicado— primero en las aguas del Leteo, que hacen olvidar todo mal, y finalmente en las del Eunoe, que hacen rememorar únicamente el bien. Tras estas dos inmersiones Dante ya no sería el mismo Dante, el poeta toscano, el amante genial

y desgraciado, el hombre aún vivo que ha estado transitando por las regiones de ultratumba. Dante ha (simbólicamente) muerto como ser terrenal o, si se prefiere, «se ha transfigurado» antes de iniciar el ascenso al Paraíso celestial. Desde una perspectiva oneirocrítica, Matelda es un fantasma simbólico, y un símbolo tal —en el sueño *como* en el poema— suele ser *enantiosémico*, es decir, significa algo y al mismo tiempo lo contrario: *Eros-y-Thánatos*. Matelda es la figura demoníaca del «rimembrar» como retorno de lo reprimido y condensación de imágenes mitopoéticas en la fantasía dantesca. Es, ella misma, personificación idealizada del amor terrenal y de la muerte de y a ese mismo amor. Ninfa o santa proserpínica que no forma parte de los coros de las cuatro virtudes cardinales y de las tres teologales, la *bella donna* es como un fármaco que cura letalmente: *Átropá belladonna*, planta mortal (empleada más tarde, en la Italia renacentista, para realzar la belleza femenina). *Átropos*: la parca inexorable, la omnimoda que corta de mil formas los hilos de la vida.

Al comienzo del *Purgatorio* Dante contempla cuatro estrellas que sólo fueron vistas por los primeros seres humanos: «...e vidi quattro stelle / non viste mai fuor ch'a la prima gente» (*Purgatorio*, I, 23-24). La *donna soletta* que encuentra en el Jardín del Edén suscita en él la visión desideral, la fantasía errática que le ocultará por algún tiempo las cuatro estrellas-virtudes cardinales, la ensoñación desiderativa que transfigura a Matelda en una dispersión de imágenes del deseo erótico y que significará para Dante el término de su pasión y su pulsión amoratorias como ser no «trashumanado». De hecho,

la verdadera *vita nuova* comienza, o se consuma, en los últimos versos (aliterantes y alterantes) del *Purgatorio*, cuando Dante se reconoce transformado en algo más o algo otro que un ser humano mortal:

Io ritornai dalla santissima onda
rifatto sì come piante novelle
rinovellate di novella fronda,
puro e disposto a salire alle stelle.

La visión del «trashumanar» es indecible (*sermo deficit*). Pero no por ello deja de producir palabras, versos, escritura, y la escritura signos, imágenes, visiones, deseos que «ya vuelven». En la aparición de Matelda tiene lugar un momento de desastre o *de-sideración* del *sensus polysemos* en el que se sustenta la enorme construcción alegórico-figural de la *Comedia*. Matelda no es solamente un nombre, una imagen, una figura o una alegoría polisémica. Es ante todo un síntoma de la ficción, o un fantasma nacido de la imaginación desideral de Dante. Lo desideral es a la imaginación lo que lo diseminal (en un sentido cercano al que Derrida dio a este término) a la escritura. En tanto que lectura y emulación de las Sagradas Escrituras y de los grandes modelos de la poesía antigua y coetánea, la *Comedia* constituye una vasta reescritura de efecto diseminante. «*Omai sarà più corta mia favella*» (XXXIII, 106), advierte Dante al final del *Paraíso*. Sin embargo, su hablar y su fabular, repletos de significantes multívocos, pletóricos de registros expresivos diversos, plurales en sus *modi tractandi*,

saturados de voces y estilos heterogéneos, tienen mucho de lo que los antiguos teólogos llamaban, en relación con la unidad indivisible del Logos, *polylogia* o *multiloquum*. Al fin y al cabo esa multiplicidad es también la de las Escrituras. El Lógos divino es inexpresable e incomprensible porque no hay en Él número ni diferencia, y el discurso humano está indefectiblemente marcado por la diferencia, la multivocidad, la polisemia, los significantes ambiguos... De ahí la sentencia de Proverbios (10,19): «*In multiloquio non deerit peccatum*» [En el mucho hablar no falta el pecado]. En *De Trinitate* San Agustín ruega a Dios que lo libere de las muchas palabras, «pues incluso cuando silencio mis palabras, no silencio mis pensamientos». Quizá haya sido Agustín el primero en utilizar la palabra *diseminación* para indicar el modo de ser de la Palabra de Dios, dispersa y encriptada en las Escrituras: «*Et innumerabilia similiter in Scripturis dicuntur de Dei Verbo, quod in sonis multarum diversarumque linguarum per corda et ora disseminatur humana*» (*De Trinitate*, XV, 11, 20): «Hay innumerables pasajes de las Escrituras que indican que la Palabra de Dios está diseminada en sonidos de múltiples y diversas lenguas a través de los corazones y las bocas humanas». De esta diseminación o *de-sideración* depende la presencia real e invocable del ausente en la palabra: «¿Para qué amas a esta mujer si no puedes soportar su presencia?» (*Vita Nuova*, 10, 5). El último deseo del poeta, que sólo en el sueño o en la escritura pudo habitar el cielo de Beatriz, quizá no fuera otro que *sostenere la sua presenza*. Presencia deseada que el poema transfigura en ausencia infinita.

**VIRTUDES TEOLOGALES Y FILOSOFÍA
DEL AMOR EN DANTE**

Sergio Givone

Traducción de Carlos Vitale

Que el pensamiento de Dante estaba alimentado profundamente por fuentes platónicas y neoplatónicas, aún más que por aquellas aristotélicas y tomistas, es una tesis en absoluto nueva. Ya Marsilio Ficino sostenía que Dante, «aunque hablase otra lengua», es decir, la lengua de santo Tomás y de Aristóteles, en espíritu era discípulo de Platón. Opinión, ésta, muy difundida a lo largo de todo el siglo diecinueve, antes de que De Sanctis la liquidara de manera bastante expeditiva, y presente en los ambientes del idealismo francés de inspiración católica (Ozanam), luego retomada por Remy de Gourmont y en Italia por Gentile, y, por último, después de un cierto eclipse, como se puede ver en una reciente recopilación de ensayos (*Il pensiero teologico di Dante*, ed. A. Ghisalberti, Milán, 2000), puesta otra vez de moda en las páginas de autores que se inspiran en la llamada *gender philosophy*. Cosa que puede parecer sorprendente, pero no lo es, si se piensa que el ver-

dadero o presunto neoplatonismo dantesco está, o aparece, en esa filosofía del amor que indiscutiblemente representa la cifra secreta y poderosa de toda la tensión especulativa que va del *Convivio* a la *Comedia*. Y si es verdad, como es verdad, que Dante ancla firmemente el planteamiento argumentativo de su pensamiento en la teología de santo Tomás, no es menos cierto que tanto en el *Convivio* como en la *Comedia* el aliento y el ritmo del tejido lógico que subyace a esos escritos corresponden en todo y por todo al movimiento conceptual de la neoplatónica (y platónica) filosofía del amor.

En el *Convivio*, al igual que en el *Banquete* de Platón, la tesis básica es la identificación de eros y filosofía. Es más, la filosofía no es otra cosa que la filosofía del amor. Ésta encuentra su icono en la «hermosa dama de agradable aspecto» que aparece en la *Vita Nuova* después de la muerte de Beatriz, y que en el *Convivio* se convierte en «mi dama» para indicar, ya no la posesión, sino la llamada y la aspiración a la belleza. De la belleza a la belleza. El *Banquete* enseña que el impulso hacia la belleza viene de la belleza. Para que en el alma se encienda el deseo del Uno (el verdadero-bien-bello) es preciso que aparezca una figura que ilumine todo lo que es, despertando en el hombre un sentimiento de plenitud y de gozoso asentimiento, como arrancándole del alma un sí incondicional: un sí al ser. Y aunque esté más allá del ser, el Uno está desde siempre en el alma, que guarda su memoria: la belleza despierta y resucita lo que yace en la profundidad de cada uno. Quien cumple este prodigio es eros, que por eso es lo mismo que la filosofía, o sea, el movimiento

que extrae la belleza de lo inmemorial y la presenta como objetivo y como fin, del mismo modo que la filosofía, que tiene una esencia erótica, se encarna en cualquier imagen que apasiona y conmueve. Comentando este pasaje platónico, Plotino dirá que la belleza es una idea, un ídolo, una epifanía que, mostrándose al alma y apenas rozándola, enciende en ella el amor por lo viviente infinito. En el *Convivio* dantesco la identificación de eros y filosofía se expresa así: «Por mi dama, entiendo siempre aquélla de la que se ha hablado en la canción precedente, la Filosofía, virtuosísima luz cuyos rayos hacen reverdecen y fructificar la verdadera nobleza de los hombres». Siempre en el *Convivio* Dante escribe que «para filosofar... es necesario amor». En el comentario a la Canción segunda del *Convivio* el poeta afirma que ella no sólo es «parte de la divina sustancia», sino también de «las inteligencias causadas». Filosofía es mujer: es imagen de la eternidad que participa de la vida divina y que desciende en las mentes creadas hasta encarnarse en «mi dama». Como es propio de toda mujer, puesto que es propio de la mujer tener «intelecto de amor». En efecto, cuando Dante en la *Vita Nuova* (y luego en el canto XXIV del *Purgatorio*) dice: «Damas que tenéis intelecto de amor», no se dirige a aquellas mujeres que tienen intelecto de amor, sino a las mujeres en cuanto tienen intelecto de amor. Y ésta es ya teología sociológica de derivación plotiniana, además de platónica. La capacidad de comprender qué es amor (y, por tanto, razonar sobre él) es mucho más que una prerrogativa estrictamente femenina; o mejor, lo es, pero en cuanto potencia

que descende desde lo alto y encuentra en la mujer su sede natural, pero no sólo en la mujer sino también, y antes aún, en las criaturas angelicales que mueven el tercer cielo, hasta el punto de que los efectos de este aliento celestial, diástole y sistole del cielo de Venus, tocan el corazón del poeta, que corresponde a él armonizando el conflicto que lo agita. «Vosotras que entendiendo el tercer cielo movéis», dice la Canción primera del *Convivio*, y la apelación se dirige justamente a las «gentiles criaturas», que, ángeles o estrellas, son en cualquier caso irradiaciones de lo eterno femenino en que esa potencia se encarna y encuentra su primera manifestación. El acto a través del cual amor es comprendido está unido con el acto que lo suscita y lo transmite. Por tanto, sólo amando es posible comprender qué es amor, pero comprender qué es amor ya es amar. Por esta vía Dante no puede dejar de encontrar a Platón y Plotino. En la base de su cosmología está aquella teología neoplatónica que tiene su presupuesto en la identidad, no menos plotiniana que platónica, de eros y filosofía. ¿Y por medio de quién, sino de Plotino, puede Dante desarrollar la identidad de eros y filosofía hasta construir sobre ella una cosmología de fondo emanacionista? En el canto XXVI del *Paraíso* Dante es interrogado por san Juan (el «neoplatónico» san Juan, es decir: aquel al que el neoplatonismo cristiano reconocerá como «su» apóstol) sobre la virtud teologal más importante, aquella sin la cual todo el resto es como nada: caridad, amor. He aquí la respuesta de Dante: «Pues el bien, como bien, al conocerse, pronto enciende el amor, y mayormente / cuanto más excelencia en

sí comprende. // Así la esencia donde hay tal riqueza, / que todo bien que fuera de ella se halla / no es sino una vislumbre de su rayo»¹. ¡Pero esto es Platón, no Aristóteles! Platón interpretado por Plotino. Entender la esencia, es decir, el bien como debe ser entendido, comprenderlo, apropiarse de él, es lo mismo que liberar amor, irradiarlo. El amor se nutre de la luz. Tiene una naturaleza luminosa. Es encendido por la aparición de algo que tiene el carácter de una epifanía y, es más, de una teofanía. No hay bien que haga enamorar que no provenga de Dios, y tanto más fuerte es este amor cuanto más intensamente participa del bien esencial o, como habrían dicho Platón y Plotino, «super-esencial», en el sentido de que su plenitud y su absoluta perfección no pueden ser contenidas ni agotadas por ninguna forma singular. El bien es como una ola que tiene en Dios su principio y que se transmite de cielo en cielo, encontrando en el tercero, el cielo de Venus, y más precisamente en las inteligencias creadas, sean angélicas o femeninas, su más poderosa inflexión. Quien razona de amor, ama, y amando razona de amor, puesto que el logos que es el objeto (y el sujeto) del discurso es la misma trama del ser, es el vínculo que todo lo une, es caridad, es amor. Pero hay más. En el *Banquete* está la paradoja de la «generación de la eternidad en la belleza», a la que corresponde en el *Convivio* la idea de la autogeneración de Amor. ¿Cómo puede ser generado lo eterno? Puede serlo, en la medida

1 Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, traducción, prólogo y notas de Ángel J. Battistessa, Ediciones Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1972.

en que es y no es al mismo tiempo. No es, hasta tal punto es cierto que eros con toda su inmensa fuerza impulsa al amante a poseer aquello por cuya falta sufre. Y sin embargo es, como demuestra el hecho de que eros extrae vigor y empuje de lo que siempre es. La clave de la paradoja es la belleza, la memoria de lo inmemorial. Dante traduce la paradoja de Platón en la dialéctica del deseo por la que «su luz me daba en la cabeza. Y no se podría decir ni entender cuán grande era el deseo de verla que me daba amor». Quien genera Amor es Amor. Es la mujer, es decir: su imagen eternamente presente en el alma, la que suscita el deseo de ver a la mujer ausente. Es notable, además, la huella dejada en el *Convivio* dantesco por la discusión entablada al comienzo del *Banquete* platónico: si eros es el primero o más bien el último de los dioses, venido a consolar a los hombres después de que su vida cayera en un precipicio de infelicidad y de miseria. Dante habla de primer y de segundo amor, y define este segundo amor como aquel que toma el «misericordioso semblante» de una mujer que aparece en el momento del anuncio de la muerte de Beatriz. Esto es tanto más significativo si se considera que la misteriosa consoladora interviene para hacer posible la transfiguración de Beatriz, es decir, el paso de la figura de la Beatriz terrenal a la figura de la Beatriz celestial. En el *Banquete* Sócrates da la espalda a Alcibíades y rechaza sus ofertas amorosas, encontrando más satisfactorio que el amor carnal el amor espiritual o filosófico concebido por él por medio de la idea. En el *Convivio* Dante, a consecuencia del fallecimiento de Beatriz, se entrega a la filosofía y al amor intelectual, lo

que le permitirá realizar plenamente el concepto de intelecto de amor, pasando del amor espurio al amor recto, como se anuncia en el canto XXV de la *Comedia*, donde declara: «con otra voz entonces, y otro pelo, / retornaré poeta», o sea, según el espíritu y ya no según la carne.

Conviene volver, pues, a la paradoja del *Banquete*. Eros es el generador de lo eterno en la belleza según el orden de los cuerpos y el orden de las almas. En el primer caso, se trata del impulso de reunificar aquello que ha sido separado desde el momento en que, por decreto divino, los cuerpos de los hombres, que originalmente comprendían tanto el masculino como el femenino, fueron cruelmente escindidos; y está el deseo sexual, suscitado en general por la visión de un hermoso cuerpo uniéndose al cual el hombre cree poderse eternizar. En el segundo caso se trata, en cambio, de la tendencia a reconciliar con la unidad original todas las almas que han sido privadas de esa beata armonía y precipitadas en la razón de la desemejanza; y es la filia filosófica la que conmueve el alma frente a un gesto ético o estético que sabe a eternidad. Sea aquí, sea allá, sabemos o al menos intuimos que tenemos que vérnoslas con una antigua herida o con la necesidad impelente y absoluta de volver a restañarla. Eros es esta conciencia y esta necesidad. Por eso eros es, al mismo tiempo, miserable y sublime. Miserable en cuanto la condición humana, condición desamparada, si no repudiada, se refleja perfectamente en él. Sublime en cuanto es la única fuerza en condiciones de rescatarla. En el *Fedro* Platón describe admirablemente el gran vuelo que realiza el alma desde las regio-

nes terrenales a las regiones celestiales, de lo múltiple a lo Uno. El alma, antes de alcanzar la meta, debe atravesar todos los estados de la disociación y de la locura, correr el riesgo, a cada paso, de la muerte (¡la muerte del alma, dirá Plotino!), hundirse en los abismos más vertiginosos y librarse sobre las alas que llevan a lo alto. Allá arriba está la verdadera patria. Pero sólo quien pone en juego la propia vida y hace una experiencia de lo absoluto podrá conquistarla.

Leemos en la *Vita Nuova*: «Mientras pensaba yo en mi frágil vida / viendo que su durar es un instante, / Amor lloraba dentro de mi pecho. / Y se me puso el alma dolorida / para decir en tono suspirante: 'La muerte de mi amada será un hecho'». Ciertamente tienen razón aquellos intérpretes que, como por ejemplo Sanguineti (en *Para una lectura de la «Vita Nuova»*, que hace de prólogo a una edición de la obra fechada en 1977), subrayan el carácter altamente dramático, incluso trágico, de las vicisitudes narradas por Dante en prosa y en verso. Real es el extravío, real el sentimiento de la universal caducidad y de la fragilidad de toda existencia, y sobre todo amarga y cargada de desesperación es la rendición frente a la dura necesidad de la muerte, como expresa la sentencia final: «La muerte de mi amada será un hecho». Pero aquí hay no sólo rendición, no sólo abandono y toma de nota del hecho de tener que morir, sino que hay enigma, hay vuelco paradójico, tránsito insuperable y, al mismo tiempo, hay paso de una dimensión a otra, hay tierra y cielo. Ese «será un hecho» debe ser tomado literalmente, pero en ambos sentidos, o sea como aquello que corresponde o pertenece al orden

natural de las cosas, origen de la desesperada impotencia que el poeta confiesa, pero también como lo que corresponde o responde a un alto diseño espiritual. Beatriz debe morir: como toda criatura mortal. Pero debe morir para que se cumpla por medio de su sacrificio la obra de salvación que Dios tiene en mente; y así debe morir la amada por el amado. El amor, por lo demás, tiene naturaleza ambigua y conoce tanto el dolor como la alegría, a veces al mismo tiempo. Ya se había visto con la muerte de Beatriz aún sólo prefigurada en sueños. También en aquel caso aparece ante el poeta una mujer misteriosa, que lo consuela, pero sobre todo inicia en él un proceso de verdadera transmutación de la muerte. En efecto, la muerte, de horrenda que era, se ennoblece... al menos porque ahora es algo de ella, su dama, y en consecuencia no puede dejar de ser como ella, pero sobre todo porque es transformación e iniciación, es el eje en torno al cual gira la realidad entera. Por tanto, no es exacto hablar (como hace Sanguineti) de «antinomía», puesto que platónicamente el amor es uno solo, y es siempre en el tiempo y más allá del tiempo. Amor es el de las inteligencias que mueven los cielos y amor es el de las figuras femeninas que aparecen y desaparecen, todas con la tarea de rememorar y, por ello, de volver a despertar el amor en el alma, y todas recapituladas en Beatriz. En efecto, Beatriz, que muere, es la misma «señora gentil a quien pusiera / por sus méritos Dios en la alta esfera / de la humanidad, donde está siempre María». Beatriz es figura mariana y figura crística. Como figura mariana, Beatriz encarna el amor que es siempre, amor intemporal y sin

tiempo, y como figura crística encarna el amor llevado hasta el sacrificio de la vida, amor que muere en el tiempo, amor que resurge en lo eterno. Que Beatriz deba morir se inscribe en el ámbito de una tragedia «cosmoteándrica», como diría Pareyson, es decir, una tragedia que implica al hombre, Dios y el cosmos, o, para decirlo con Von Balthasar, de una verdadera «teodramática».

Y éste es el punto en que mejor se ve no sólo cuánto liga a Dante al platonismo (y al neoplatonismo), sino también cuánto lo separa de él. La clave está en el verso central de la canción *Una joven dama compasiva*: «La muerte de mi dama será un hecho», verso perfectamente ambiguo, aunque pese como una lápida sobre el alma del poeta. Mientras desaparece toda esperanza terrenal y el alma conoce un desconsuelo que sabe a perdición, en otro plano —del todo nuevo— trascendente, Amor vuelve a manifestarse por aquello que será y que era pero que aún no ha sido: simulacro en la tierra de aquello que en el cielo es perfecta realidad. El amante que asiste en sueños al «traspaso» de la amada es presa del desconsuelo. Habiendo vuelto su mirada a las profundidades de la muerte, quisiera morir. Es la dura necesidad que se quisiera anticipar, abandonándose a la terrible ley ineludible. Pero el discurso es doble, trágicamente doble. En el corazón de ese precipicio sin retorno se muestra aquello que lo contradice. Otra necesidad. Una más alta necesidad. Beatriz debe morir para que pueda vivir eternamente «en el cielo con los ángeles y en la tierra con mi alma». Beata y beatífica. Como está escrito en su nombre. Se dirá: también Sócrates

debe morir. Pero la muerte de Sócrates no tiene nada de la tragicidad de la muerte de Beatriz. Al contrario, se produce en la máxima serenidad, como si tratara sencillamente de pasar más allá y finalmente, dirá Plotino, de llegar a la meta. El alma que, en el cumplimiento de su viaje, vuelve la mirada al horizonte de la verdad enteramente desplegada o, lo que es igual, enteramente replegada en el uno, ya no tiene ojos para las tenebrosas profundidades de la muerte; ya no existen, se han disuelto, han vuelto a caer en el no ser que primero las simula y luego las engulle. El hecho es que la identidad de eros y filosofía postulada por Platón en el *Banquete* resuelve eros en la filosofía, es decir, en la contemplación filosófica de las ideas, en la vida divina, la verdadera vida inmortal, que ya no es tensión cognoscitiva sino conocimiento perfecto. En cambio, la identidad de eros y filosofía retomada por Dante en el *Convivio* resuelve la filosofía en eros, es decir, en una metafísica del amor que concibe Amor como el principio de todas las cosas, es decir, Dios, del que todas las cosas derivan y al que todas las cosas regresan, si bien regresan para volver a ser aquellas que eran en el esplendor de la verdad. Si Sócrates al final puede dar tranquilamente la espalda a Alcibiades, por el contrario, Dante con su viaje obtiene poder amar a Beatriz con un amor «eternizado», habiéndola conocido como la que es: figura de Amor que comporta, por un lado, como Beatriz-María, la fidelidad a la tierra (humildad de humus); y por el otro, como Beatriz-Cristo, el ascenso al principio de todo (a través de la muerte): como ha mostrado F. Livi en su *Dante e la teologia* (Roma, 2008), el más im-

portante problema teológico afrontado por Dante es el de la resurrección de los cuerpos. Por tal razón, como se lee en el *Convivio*, ha debido aprender a comportarse «más virilmente». O sea portarse a la altura de una vicisitud o mejor de un poema «en el que han puesto mano cielo y tierra».

**ALEGORÍA DE LOS TEÓLOGOS, ALEGORÍA
DE LOS POETAS: PRUDENCIO, DANTE, LEZAMA LIMA**

Bernhard Teuber

Traducción de David Cortez

Anch'io son poeta ... et in Purgatorio ego ...

Cuando hablamos de la obra de Dante Alighieri como de una «obra total», ello puede comportar dos significados distintos: podemos afirmar, por una parte, que el corpus de las obras dantescas que abarcan gran variedad de géneros literarios forman, en su conjunto, y gracias sobre todo al inmenso cosmos descrito en la *Divina Comedia*, una obra total; pero también podemos afirmar que la *Comedia* de Dante reúne, refleja y concentra, como en un espejo convexo, gran parte de la historia literaria de Occidente. En nuestro ensayo quisiéramos partir de la segunda hipótesis y vincular la obra de Dante que se nos presenta como una obra esencialmente medieval con sus precursores pertenecientes a la Antigüedad y con sus sucesores pertenecientes a la Modernidad o

Posmodernidad, trazando así una cierta totalidad diacrónica. Mas, al mismo tiempo, intentaremos ubicar también la obra de Dante dentro de un esquema no sólo diacrónico sino sincrónico, ateniéndonos a un marco retórico-poético que constituye el discurso de los críticos sobre la alegoría o, mejor dicho, sobre las alegorías y el panorama de obras literarias que aprovechan tal recurso.

Ciertamente la *Divina Comedia* de Dante se ha caracterizado repetidamente en la literatura especializada como un poema alegórico¹. Qué es lo que esto significa más exactamente

- 1 Agradezco su apoyo y aviso a mi colega Michael Stolz así como a los demás participantes de un seminario que él y yo dictamos, hace rato, sobre saber y alegoría en las letras medievales; mas, ante todo, quisiera expresar mi gratitud a Gisela Seitschek quien, tras aquel seminario, dedicó su tesis doctoral al mismo tema y cuyos sabios consejos he podido aprovechar continuamente.

Véanse los estudios de Erich Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt* (1929), Berlín y Nueva York, Walter de Gruyter, 2001; *id.*, «Figura» (1938), en *id.*, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Berna y Munich, Francke, 1967; C. S. Lewis, *The Allegory of Love* (1936), Oxford, OUP, 1990; Hans Robert Jauss, «Entstehung und Strukturwandel der allegorischen Dichtung», en *id.* y Erich Köhler (eds.), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, tomo VI, parte 1, Heidelberg, Winter, 1968; Paul de Man, «The Rhetoric of Temporality» (1969) en *id.*, *Blindness and Insight*, segunda edición revisada, Minneapolis, University of Minnesota, 1983; Giorgio Agamben, *Stanza* (1977), Turin, Einaudi, 2006; Jorge Luis Borges, *Siete noches* (1982), en *id.*, *Obras completas*, tomo III, Barcelona, Emecé, 1989; Rainer Warning, «Imitatio und Intertextualität» (1983), en *id.*, *Lektüren romanischer Lyrik*, Friburgo en Brisgovia, Rombach, 1997; Jean Pépin, *La Tradition de l'allégorie de Philon d'Alexandrie à Dante* (1987); Gisela Seitschek, *Schöne Lüge und verhüllte Wahrheit* (de próxima publicación en Berlín, Humblot & Duncker, 2009).

sólo se muestra cuando leemos la *Comedia* en el contexto de las demás obras de Dante y en el marco de la serie de poemas alegóricos que surgieron desde la Antigüedad tardía. Para entenderlo más claramente, en primer lugar es importante conceptualizar qué es lo que en general se designa como alegoría y qué se entiende por ello.

I. LA CONSAGRACIÓN DE LA ALEGORÍA EN PRUDENCIO

Empecemos con dos teóricos casi contemporáneos del primer siglo después de Cristo. En su *Institutio oratoria* Quintiliano incluye la alegoría tanto bajo los tropos (*tropi*) como también, incidentalmente, bajo las figuras de pensamiento (*figurae sententiarum*). Mientras que la alegoría como tropo correspondería a una personificación o a una especie de cambio de nombre (porque, por ejemplo, Virgilio aparecería en la égloga nueve con el nombre de Menalcas), en cambio es válido para la alegoría como figura literaria el criterio de que estaría compuesta de una metáfora continua (*continua metaphora*)². La descripción detallada del procedimiento en el capítulo de Quintiliano sobre los tropos aparece de la siguiente manera:

Auerbach, Lewis, Agamben, Borges, Warning y Pépin se refieren expresamente a la obra de Dante mientras que De Man y Jauss, al menos en los trabajos aquí citados, parecen presuponerla tan sólo implícitamente.

- 2 Cfr. Quintiliano, *Institutio oratoria* VIII, 6, 46 (*de tropis*) y IX, 2, 46-47 (*de figuris sententiarum*).

Ἀλληγορία [*allegoria*], quam inversionem interpretantur, aut aliud verbis, aliud sensu ostendit, aut etiam interim contrarium. prius fit genus plerumque continuatis translationibus, ut

O navis referent in mare te novi
fluctus: o quid agis? fortiter accipe
portum,

totusque ille Horati locus, quo navem pro re publica, fluctus et tempestates pro bellis civilibus, portum pro pace atque concordia dicit³.

[La alegoría, que se traduce por inversión, muestra una cosa por las palabras y otra cosa por el significado, o a veces también el contrario. La primera forma (de la alegoría) se realiza, con mayor frecuencia, por metáforas continuas como (por ejemplo):

O barco, nuevos oleajes te llevarán
al mar: ¡oh!, ¿qué haces? Dirígete con ánimo
hacia el puerto ...

y así todo este (famoso) pasaje de Horacio en el que (el poeta) dice barco por el Estado; oleajes y temporales, por las guerras civiles; y puerto, por la paz y la concordia.]

3 *Ibid.* VIII, 6, 44; cfr. igualmente Horacio, *Carmina* I, 14, 1-3.

Este tipo de alegoría muestra fuertes parecidos con la personificación, se la podría considerar en cierto modo como una personificación artísticamente configurada, y efectivamente por ello acompaña sobre todo a la poesía o a otros textos que han sido elaborados con suma expresión retórica.

Otro es el trato a un segundo tipo de alegoría, mencionado por Pablo en la carta a los Gálatas⁴. Abraham tuvo dos hijos, Ismael de la criada Hagar e Isaak de la señora libre Sara. Pablo afirma: «*Hoc in allegoria dictum est*» [Esto fue dicho en modo de alegoría]⁵, y se deduce del pasaje una interpretación en sentido figurado: mientras que en el sentido literal e histórico Hagar representa a la esclava y Sara a la mujer libre, podría entrar en escena un nuevo tipo de significado en el sentido espiritual: con la comprensión alegórica de los nombres Hagar y Sara también pueden ser designados el antiguo y nuevo testamentos, la ley y la clemencia, la sinagoga y la iglesia. Esta interpretación paulina del Antiguo Testamento tuvo una gran repercusión histórica, desembocando en la así llamada comprensión tipológica de la *Biblia* que también se designa a menudo como *alegoresis*⁶.

Es decir, mientras que los padres de la iglesia, sobre todo Orígenes —siguiendo el ejemplo de Filón de Alejandría—, abogan por una interpretación alegórica de la *Biblia*, con lo cual quisieron entender el concepto de alegoría prioritaria-

4 Cfr. *Epístola a los Gálatas* 4, 21-31.

5 *Epístola a los Gálatas* 4, 24.

6 Cfr. Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Munich, Hueber, 1960, tomo I, §§ 900 y ss.

mente en sentido retórico-poético, en cambio la teología antioqueña desarrolló —en oposición a la escuela alejandrina— otra concepción: en la exégesis se debería transmitir un sentido espiritual, desde luego sobre la base del sentido literal, cuya verdad histórica de ninguna manera podía ser puesta en duda. Luego, en el siglo cuarto, San Agustín explicó con la máxima claridad deseada las dos diferentes categorías de alegorías y habló de una *allegoria in verbis* así como de una *allegoria in facto*:

Sed ubi allegoriam nominavit apostolus non in uerbis eam repperit sed in facto cum ex duobus filiis Abrahae uno de ancilla, altero de libera, quod non dictum sed etiam factum fuit duo testamenta intellegenda monstauit⁷.

[Pero cuando el Apóstol (San Pablo) habló de alegoría, él no la encontró en las palabras sino en el hecho (mismo); pues enseñó que bajo los dos hijos de Abrahán, uno nacido de criada y otro, de señora libre, se habían de entender los dos testamentos porque aquel acontecimiento no sólo se había dicho sino también hecho.]

El literato y estudioso inglés C. S. Lewis ha señalado que es importante diferenciar entre estos dos tipos de alegorías a partir de la Antigüedad tardía hasta entrada la Edad Media. Mientras que la teología y la exégesis estarían acompañadas

7 San Agustín, *De trinitate* XV, 9, 15.

sobre todo por la *allegoria in facto*, de acuerdo con la cual, por ejemplo, el paso de los israelitas por el Mar Rojo aludiría al sacramento del bautizo, en cambio la *allegoria in verbis* se usaría predominantemente en la poesía. La poesía estaría elaborada tendencialmente en forma más profana.

Sin embargo, la situación es un poco más compleja de lo que Lewis da a entender. Puesto que después del surgimiento de una poesía cristiana latina encontramos, a menudo, obras desde la Antigüedad tardía que se sirven de la alegoría retórico-poética, pero que, sin embargo, buscan transmitir una verdad cristiana. El primer ejemplo de esto, y que Lewis también cataloga como precursor, es la famosa *Psychomachia* de Clemens Aurelius Prudentius (348-405), que debió de surgir alrededor del año 400. Al estilo de Virgilio, la epopeya narra la lucha de las virtudes y los vicios del alma. Con la ayuda de las virtudes hay que extirpar los vicios del pecho de la humanidad. Al inicio del poema se invoca como rey a Cristo en lugar de a las musas. Él inspiraría al poeta para que sea capaz de representar cómo tendría que conducirse el alma en esta lucha:

Dissere, rex noster, quo milite pellere culpas
Mens armata queat nostri de pectoris antro⁸.

8 Prudencio. *Psicomaquia*, versos 5 y s. (edición latina de M. Lavarenne, en Prudence, *Psychomachie; Contre Symmaque*, París, Les Belles Lettres, 1963).

[Cuéntanos, nuestro rey, armada con qué soldados la
 mente puede
 expulsar los pecados (= las culpas) de la caverna de nuestro
 pecho⁹.]

Se trata de la expulsión de los pecados y vicios: *pellere culpas... nostri de pectoris anto* [expulsar las culpas ... de la caverna de nuestro pecho]. Se contraponen las siguientes adversarias en detalle:

VIRTUTES	VITIA
Fides	Veterum
Cultura	Deorum
Pudicitia	Sodomita Libido
Patientia	Ira
Mens Humilis	Superbia
Sobrietas	Luxuria
Operatio («obrar bien»)	Avaritia
Concordia	Discordia

Después de que se ha descrito detalladamente la batalla de cada uno de los duelos entre las personificaciones, en los cuales la parte noble siempre resulta bien librada, al final de la virtud se erige un templo para festejar el triunfo. Cada episodio se acoge al modelo de acciones bélicas de carácter

9 Para la traducción de la *Psicomaquia* al castellano véase Prudencio, *Obras*, tomo I, introducción, traducción y notas de Luis Rivero García, Madrid, Gredos, 1997.

épico, comunes en la *Eneida* y otros poemas; presentándose, sin embargo, luchas entre guerreras, cabe decir: entre amazonas cuya crueldad y valentía no tienen nada que envidiar a la agresividad de soldados varones. Esto se debe a que todos los vicios como también todas las virtudes están personificados en figuras femeninas. Consideremos el ejemplo de la primera de las dos guerras con las que empieza el conflicto:

- 40 Exim gramineo in campo concurrere prompta
Virgo Pudicitiae speciosis fulget in armis.
 Quam patrias succincta faces *Sodomita Libido*
 Adgreditur, piceamque ardenti sulphure pinum
 Ingerit in faciem, pudibundaque lumina flammis
- 45 Adpetit, et taetro temptat subfundere fumo;
 Sed dextram *furiae* flagrantis et ignea dirae
 Tela *lupae* saxo ferit inperterrita uirgo,
 Excussasque sacro taedas depellit ab ore.
 Tunc exarmatae iugulum *meretricis* adacto
- 50 Transfigit gladio; calidos uomit illa uapores
 Sanguine concretos caenoso, spiritus inde
 Sordidus exhalans uicinas polluit auras.
 «Hoc habet», exclamat *uictrix regina*, «supremus
 Hic tibi finis erit, semper prostrata iacebis.
- 55 Nec iam mortiferas audebis spargere flammas
 In famulos famulasue Dei, quibus intima casti
 Vena animi sola feruet de lampade Christi».¹⁰

10 Prudencio, *Psicomaquia*, 40-57.

- 40 [Al punto, pronta a trabar lid en el campo herboso,
avanza *la doncella Castidad* resplandeciente en sus
hermosas armas.
Sobre ella se abalanza, ceñida con las telas de su patria,
Pasión la de Sodoma, lanza contra su cara un venablo
de pino resinoso con azufre ardiendo, busca
45 con las llamas sus castos ojos y trata de inundarlos de
asqueroso humo.
Pero *la doncella, impasible*, golpea con una piedra
la diestra de la ardiente *Furia*
y el dardo en llamas de *esa zorra* perversa
y sacude y repele la antorcha lejos de su sagrado rostro.
Una vez desarmada *la ramera*, hiende entonces con un
golpe de espada su cuello.
50 Ésta vomita calientes vaharadas cuajadas de espesa
sangre
y, al punto, la exhalación de su sórdido aliento
ensucia el aire en torno suyo.
«Con esto tiene bastante», exclama *vencedora la reina*.
«Ése
será tu definitivo acabamiento, siempre andarás tirada
por los suelos.
55 No te atreverás ya a arrojar tus llamas mortíferas
contra los siervos y siervas de Dios; el pulso íntimo de su casto
espíritu toma calor de la sola antorcha de Cristo.»¹¹]

11 Traducción de Luis Rivero García.

El conflicto entre castidad y lujuria se pone en escena como un duelo entre una doncella virgen (*uirgo Pudicitiae*), que tal vez algún día recibirá un niño, y una ramera indecente (*furia, lupa, meretrix*), que permanece estéril porque se deja sodomizar por sus pretendientes (*Sodomita Libido*). Con todos los medios lucha contra su casta adversaria pero al final sucumbe, porque su virtuosa contrincante la derriba —como reina vencedora (*uictrix regina*)— con una piedra y le corta la garganta con la espada.

Como se ha podido mostrar en recientes investigaciones, Prudencio también relaciona la lucha victoriosa de las virtudes contra los vicios con la situación histórica de su tiempo, en el que la fe cristiana desplaza al antiguo paganismo, con lo cual la *Psychomachia* gana una dimensión teológica que se acerca al modelo paulino de la tipología, a pesar de sus alegorías retórico-poéticas y personificaciones¹². Sin embargo, sin duda predomina en primer plano el elemento retórico-poético, lo cual también se puede comprobar en el hecho de que copias prominentes del modelo asumen sobre todo el procedimiento de la alegoría personificadora, así por ejemplo la *Consolatio Philosophiae* de Boecio, en la que la filosofía aparece personificada en una mujer y trata de consolar al autor mediante sus canciones o, a su vez, poemas (*carmina*), o en la obra *De nuptiis Mercurii et Philologiae* de Martianus Capella, donde las artes liberales aparecen en forma de mujeres

12 Cfr. Christian Gnllka, «Die Bedeutung der *Psychomachie* im Gesamtwerk des Prudentius», en Béatrice Jakobs y Volker Kapp (eds.), *Seelengespräche*, Berlín, Duncker & Humblot, 2008, pp. 19-39.

y bosquejan una enciclopedia de la Antigüedad tardía. Justamente en estas dos últimas obras es posible una referencia al cristianismo, aunque esto no es de ningún modo obligatorio.

Con todo, en la Antigüedad tardía la alegoría retórico-poética y la *alegoresis* teológico-exegética siempre fueron vistas en estrecha relación, tanto más cuanto que en los siglos once y doce la escuela neoplatónica de Chartres diseñó una poética según la cual la tarea de la poesía consistiría en expresar la verdad profunda del sentido espiritual que se oculta bajo el velo alegórico de un ropaje literal (*velum*, *velamen*)¹³. Semejante sentido profundo (*altior sensus*) no debía ser por fuerza portador de un mensaje expresamente cristiano en todos los casos porque podía referirse a contenidos filosóficos, éticos o de las ciencias naturales; pero, por supuesto, este sentido profundo tenía que ser compatible con el mensaje cristiano. Un claro ejemplo de ello lo proporcionan las dos obras principales de Alain de Lille, alias Alanus ab Insulis (1128-1202), quien bajo el título *De planctu naturae* (1179-1182) formuló en su prosímetro una crítica satírico-cómica al amor entre hombres del mismo sexo, describiendo luego en su poema doctrinal intitulado *Anticlaudianus* (1181-1184) un alegórico viaje al cielo, donde describe rasgos fundamentales de la cosmología y el significado de las siete artes liberales. También en Alano las personificaciones juegan un papel destacado, por ejemplo, cuando en *De planctu naturae* aparece la figura de la naturaleza y se lamenta sobre la coetánea pervers-

13 Cfr. Frank Bezner, *Vela veritatis*, Leiden, Brepols, 2005.

sión de las costumbres morales, o cuando en *Anticlaudianus* las figuras de la *Prudentia*, que nuevamente han sido trazadas con formas femeninas, y de la *Regina Poli*, la reina del firmamento, entran en escena. Todo esto demuestra que el procedimiento de la alegoría poética arraigó firmemente en la herencia de Prudencio y, por supuesto, en cómo la aplicó.

II. LA INVERSIÓN DE LA ALEGORÍA EN DANTE

Lewis ha mostrado, como se pudo observar, el juego profano del sentido contenido en el estilo alegórico, el cual parece desprenderse por tal razón de la *alegoresis* teológico-exegética. Sin embargo, también la poesía alegórica de la escuela de Chartres y la que sigue a Alano —incluso allí donde trata temas mundanos— están estrechamente entrelazadas con el horizonte de sentido cristiano. Por esta razón, Hans Robert Jaus, en su influyente ensayo de 1968 sobre «Entstehung und Strukturwandel der allegorischen Dichtung» («Formación y cambio estructural de la poesía alegórica») en algunos campos de la literatura en lenguaje popular del siglo trece, especialmente en la primera parte del *Roman de la Rose* (antes de 1235) de Guillaume de Lorris, está en lo correcto al reconocer una patente profanación de la alegoría retórico-poética, algo que se habría heredado originariamente de la *Psychomachia* de Prudencio. Como se sabe, esta parte inicial informa en primera persona sobre un narrador que en sueños entra en un jardín maravilloso, donde un número fantástico de for-

mas alegóricas le salen al paso. En el centro de la acción se encuentra un rosal al que el protagonista intenta acercarse y que manifiestamente simboliza a la cortesana de la que se ha enamorado al mirarla a los ojos en la fuente del narciso.

En el proemio del *Roman de la Rose* la narración en primera persona alude expresamente a un significativo concepto de Macrobio. Éste afirma en *Somnium Scipionis*, su comentario a Cicerón, que un tipo de sueños premonitorios podría estar constituido por la visión verdadera de un suceso que ocurre en otro lugar, lo que permite observarlo a quien sueña. El suceso, que así se muestra en la visión onírica del *Roman de la Rose*, simboliza los procesos psicológicos del amor cortesano. Consiguientemente, con el *Roman de la Rose* se incluye el tema del amor cortesano en la narrativa alegórica, hasta entonces restringida a disciplinas serias como la cosmología, la ciencia o la teología. Puesto que el amor cortesano es para aquel tiempo un asunto eminentemente profano que entra en contradicción con la doctrina eclesial sobre el matrimonio y la recíproca relación entre sexos. Por eso en el *Roman de la Rose* se contraponen, si nos basamos en la teoría de Macrobio, la solemne autoridad de un sueño premonitorio (latín *somnium*, griego ὄνειρος [*oneiros*]), en el cual el narrador afirma haber vivido su visión (latín *visio*, griego ὄραμα [*horama*]), y la nulidad teológica de su contenido, ya que éste sólo consiste en la búsqueda de una aventura amorosa mundana, la cual según la doctrina eclesial sería mejor evitar. Así emerge en el siglo trece la posibilidad de crear en el seno de la alegoría una poesía amorosa de carácter mun-

dano que parece estar considerablemente libre de la moral cristiana referida a la vida conyugal y sexual.

En esa disonancia entre el amor cortesano mundano y las prescripciones morales cristianas trabajó muy intensamente, más que otros, Dante Alighieri (1265-1321). Su carrera poética comenzó a la sombra del *Dolce Stil Novo*, cuyos representantes idealizaron a su amada hasta considerarla un ser semejante a un ángel —*donna angelicata*—. Los géneros que privilegió esta corriente literaria fueron la canción y también el soneto en el ámbito lingüístico italiano. Por eso tuvo que impresionarles mucho a los italianos un poema extenso como el *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris. Por ejemplo, entre 1280 y 1293 surgió una primera imitación en toscano antiguo del *Roman de la Rose* bajo el título *Il Fiore*; posteriormente, entre 1285 y 1290, otra versión bajo el título *Detto d'Amore*, que significa algo así como «Dictado de amor». Ambas obras surgieron en el círculo próximo a Dante, pues con razón buena parte de la investigación especializada se las atribuye a él mismo. Por consiguiente, la elaboración del *Roman de la Rose*, independientemente de quién haya sido su autor, debe anteceder a los grandes poemas de amor de Dante, a saber, la *Vita Nuova* (1292-95) y la *Divina Comedia* (aproximadamente 1307-21). Y es que en efecto la poética, que Dante culmina en la *Comedia*¹⁴, se puede considerar como eje de una intensa

14 Respecto de las relaciones entre la *Vita Nuova* y la *Divina Commedia* cfr. también Gerhard Regn, «Dantes Beatrice und die Poetik des Heils», en Almut Schneider y Michael Neuman (eds.), *Mythen Europas*, Ratisbona, Friedrich Pustet, 2005, pp. 129-143.

controversia con el esquema poético-retórico del *Roman de la Rose*. Ya que, por una parte, Dante se esfuerza de distintas maneras por continuar el esquema poético-retórico del *Roman de la Rose*; pero, por otro lado, pretende apartarse y superarlo en la medida en que se acerca conscientemente a una *alegorexis* tipológica. Dante distingue claramente en su *Convivio* (1304-08) dos formas del lenguaje en el que se superponen un sentido literal y otro figurado:

... le scritture si possono intendere e deonsi esponere massimamente per quattro sensi. L'un si chiama litterale ... <l'altro si chiama allegorico> e questo è quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole ed è una veritate ascosa sotto bella menzogna ... Veramente li teologi questo senso prendono altrimenti che i poeti...¹⁵

Se sabe que Dante fue un gran conocedor de la teología escolástica, especialmente de la tomista; y, en efecto, Santo Tomás de Aquino se enfrentó en dos pasajes de sus escritos con la relación entre sentido literal y alegórico, la primera vez en el prólogo de su *Summa theologiae* y, posteriormente, también en sus *Quaestiones quodlibetales*. En la *Summa theologiae* aparece de la siguiente manera:

... auctor sacrae Scripturae est Deus, in cuius potestate est ut non solum voces ad significandum accomodet (quod

15 Dante, *Convivio* II, 1, 2-3, ed. Petro Cudini, Milán, Garzanti, 1980, p. 65.

etiam homo facere potest), sed etiam res ipsas. Et ideo, cum in omnibus scientiis voces significant, hoc habet proprium ista scientia, quod ipsae res significatae per voces, etiam significant aliquid. Illa ergo prima significatio, qua voces significant res, pertinet ad primum sensum, qui est sensus historicus vel litteralis. Illa vero significatio qua res significatae per voces, iterum res alias significant, dicitur sensus spiritualis; qui super litteralem fundatur, et eum supponit¹⁶.

Con esta definición se expresa claramente que en el plano del sentido literal las palabras (*voces*) deben designar cosas (*res*), mientras que en el plano del sentido espiritual las cosas y sucesos de la historia bíblica pueden generar significados (*significationes*), y por consiguiente se pueden usar como símbolos de segundo grado. Mientras que el uso de palabras en la designación de cosas concierne a un atributo humano, el uso simbólico de cosas y sucesos está reservado únicamente a dios. El lenguaje en el modo tipológico o de la *alegoresis* es para Tomás un privilegio exclusivamente divino, razón por la cual desea reservar exclusivamente para este tipo de lenguaje, que pertenece al ámbito de la teología, el concepto de *allegoria*. Con ello surge automáticamente la pregunta de cómo se puede catalogar un lenguaje inadecuado para el ámbito humano, es decir, cuando los seres humanos

16 Santo Tomás de Equino, *Summa theologiae*, I pars. quaestio 1, articulus 10. En varias ediciones, este primer artículo de la obra es titulado «prólogo».

no usan una palabra (*vox*) sino una cosa (*res*) para designar un contenido.

Un caso de significación a través de cosas, no de palabras, se da manifestamente en el uso de la alegoría poética, cuando un barco (*res*) designa otra cosa, a saber, el Estado, o cuando una rosa floreciente (*res*) se refiere a otra persona, la dama amada. Para resolver el problema Tomás se sirve de la observación, según la cual en la poesía alegórica el sentido literal en realidad no expresaría un contenido, sino simplemente ficciones poéticas. Es decir, mientras que en textos bíblicos el sentido literal es históricamente veraz, falta en la poesía el factor de verdad en el sentido literal. Por eso, en la sexta *Questio* del séptimo *Quodlibetum*, Tomás concluye perspicazmente: «*fictiones poëticae non sunt ad aliud ordinatae nisi ad significandum; unde talis significatio non supergreditur modum litteralis sensus*»¹⁷. Las ficciones poéticas, especialmente la alegoría poética, de acuerdo al *doctor angelicus*, permanecen en el campo del sentido literal y no atentan contra el privilegio divino de creación de significado por medio de cosas. Por eso, de acuerdo a la terminología tomista, tampoco se permite al poeta mundano el uso de la *allegoria* en el sentido de la tipología paulina.

Conforme a esto, en el *Convivio* Dante se atiene al mandamiento (o prohibición) de Tomás. Para sus fines define el plano del sentido alegórico como un abrigo hecho de estas fábulas (*manto di queste favole*), en el cual se podría descu-

¹⁷ Santo Tomás de Aquino, *Quaestiones quodlibetales*, quodlibetum VII, quaestio VI.

brir una verdad escondida bajo una hermosa mentira (*veritate nascota sotto bella menzogna*). Por consiguiente, el objeto al que se refiere el sentido literal no pertenece a la verdad sino a la mentira. Mientras que Abrahán, Hagar e Ismael son efectivamente expulsados o los israelitas son conducidos a través del Mar Rojo, en cambio Horacio nunca vio realmente que el barco del Estado se hiciera a la mar ni el soñador del *Roman de la Rose* vio jamás florecer a su dama como un rosal. Por supuesto, Dante recurre terminológicamente para una práctica significativa al concepto de alegoría, que Tomás había querido excluir del poetizar humano reservándolo para la revelación divina. En cambio, Dante propone, en cierto modo disculpándose, que ambas ciencias (se refiere evidentemente a la *theologia* y la *poetria*) practiquen un uso lingüístico propio. Con lo cual Dante acuña en la práctica dos conceptos complementarios pero claramente diferenciados, a saber, por un lado, la *allegoria dei poeti* o *allegoria poetarum*, frente a la *allegoria dei* o *allegoria theologorum* por otro lado.

Una concepción de la poesía como alegoría poética, como la que se sustenta en el *Convivio*, parece prevalecer en la *Vita Nuova*, por lo menos en lo que concierne a la personificación del dios de Amor. Ya que expresamente se dice sobre este personaje:

Potrebbe qui dubitare persona degna da dichiararle
omne dubitazione, e dubitare potrebbe di ciò, che io dico
d'Amore come se fosse una cosa per sé, e non solamente
sustanzia intelligente, ma sì come fosse sustanzia corpora-

le: la quale cosa, secondo la veritate, è falsa; ché Amore non è per sé sì come sustanzia, ma è uno accidente in sustanzia. E che io dica di lui come se fosse corpo, ancora sì come se fosse uomo, appare per tre cose che dico di lui...¹⁸

El dios de Amor se entiende aquí como el accidente de una sustancia inteligente, y cuando aparece como una sustancia corporal, como ser humano conforme a la regla, entonces estamos ante una alegoría personificadora, si lo consideramos desde la poesía, y ante una *bella menzogna*, si lo consideramos epistemológicamente. No obstante, junto al poder del amor, que está concentrado en la figura del dios del Amor, Beatriz protagoniza el papel principal en la biografía de Dante; y esta Beatriz nos parece, en proporción, más concretamente esbozada que, por ejemplo, la dama del *Roman de la Rose*, a la que sólo puede reconocerse en medio de alegorías mucho más abstractas. Así se da a entender en la *Vita Nuova* la relación de un esquema alegórico, tomado del *Dolce Stil Novo* o por completo del *Roman de La Rose*, con una historia amorosa mucho más literal y carnal, que reivindica para sí una veracidad casi histórica que nunca le concederíamos al *Roman de la Rose*. En este sentido se debe entender el conocido pasaje en el que Dante anuncia la vasta prosecución de su proyecto poético bajo un presagio hasta ahora desconocido. Ya que, una vez que compone el soneto «Oltre la spera che più larga gira...», le mueve la visión de proponerse para

¹⁸ Dante, *Vita Nuova* XXV, ed. Edoardo Sanguineti y Alfonso Berardinelli, Milán, Garzanti, 1988.

el futuro un programa poético nuevo: «*Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta [Beatrice] infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei*»¹⁹.

Mirando en retrospectiva se tiene la impresión inmediata de que Dante, muchos años más tarde, con la *Divina Comedia* efectivamente llevó a la práctica el plan bosquejado en la *Vita Nuova*. Sin duda alguna, la *Comedia* contiene además una considerable cantidad de alegorías poéticas con las cuales estamos familiarizados por otros textos del Medioevo. Piénsese en los tres animales enigmáticos que al principio tientan al visionario; piénsese en los monstruos de la mitología que Dante encuentra en el Infierno; piénsese en el ángel del Purgatorio, en la medida en que éstos simbolizan fuerzas celestiales; o piénsese por último en aquella forma de la *candida rosa* a la que se unen armónicamente los santos del Paraíso. Más significativo para la poética de la *Comedia* es la aparición masiva de figuras que no se pueden interpretar como alegorías o personificaciones sino que representan o parecen representar personajes históricos. Lo cual se expresa con toda claridad en las figuras de los acompañantes, Virgilio y Beatriz, que conducen al peregrino del más allá a través del Infierno, el Purgatorio y el Paraíso. En Alano, por el contrario, se daban personificaciones abstractas como la *Prudentia* (comparada con Virgilio) o la *Regina Poli* (comparada con Beatriz). Pero Dante, además, manifiesta una ma-

19 Dante, *Vita Nuova* XLII (XLIII).

por dimensión histórica si nos atenemos a todas las personas con las que el poeta encuentra a lo largo de su recorrido y a quienes imparte su palabra. Por tal razón habla Gisela Seitschek, apoyándose en los trabajos de Robert Hollander, de una «historicidad ficticia» que caracterizaría amplias partes de la obra²⁰.

Lo mucho que Dante tiene en cuenta estas figuras de «historicidad ficticia» probablemente se puede observar, con más claridad que en cualquier otro pasaje, en los cantos finales del *Purgatorio*, cuando el poeta transgrede las fronteras hacia el Paraíso terrenal y encuentra —antes que Beatriz— otra guía femenina, a saber, como más tarde se comprueba, la enigmática Matilde, quien lo acompañará unos instantes y finalmente, una vez que él ha hecho penitencia por sus pecados, se sumergirá en la marea del río Leteo. Observemos el pasaje con detenimiento:

- Coi piè ristetti e con li occhi passai
di là dal fumicello per mirare
36 la gran variazion di freschi mai;
 e là m'apparve, sì com'elli appare
 subitamente cosa che disvia
39 per maraviglia tutto altro pensare;
 una donna [= Matelda] soletta che si già
 cantando e scegliendo fior da fiore

²⁰ Cfr. Robert Hollander, *Dante*, New Haven (Connecticut), Yale University Press, 2001; Gisela Seitschek, *Schöne Lüge und verhüllte Wahrheit* (2009).

- 42 ond'era pinta tutta la sua via.
«Eh, bella donna, che a' raggi d'amore
ti scaldi, s'i' vo' credere a' sembianti
45 che soglion esser testimon del core,
vegnati in voglia di trarreti avanti»
diss'io a lei «verso questa rivera,
48 tanto ch'io possa intender che tu canti.
Tu mi fai rimembrar dove e qual era
Proserpina nel tempo che perdette
la madre lei, ed ella primavera.»²¹

- [Me detuve y crucé con la mirada
por ver al otro lado del arroyo
36 aquella variedad de frescos mayos.
y allí me apareció, como aparece
algo súbitamente que nos quita
39 cualquier otro pensar, maravillados,
una *mujer* [= *Matelda*] que *sola* caminaba
cantando y escogiendo entre las flores
42 de que pintado estaba su camino.
«Oh, hermosa dama, que amorosos rayos
te encienden, si creer debo al semblante
45 que dar suele del pecho testimonio,
tengas a bien adelantarte ahora
—díjele— lo bastante hacia la orilla,

21 Dante, *Divina Commedia*, Purgatorio XXVIII, texto crítico de la Società Dantesca Italiana según la edición Hoepli, Milán, Bietti, 1965.

- 48 para que pueda escuchar lo que cantas.
Tú me recuerdas dónde y cómo estaba
Proserpina, perdida por su madre,
cuando perdió la dulce primavera.»^{22]}

La figura de Matilde ha presentado dificultades a la investigación especializada. Como otras personas, también Matilde parece representar una figura histórica; por ello algunos comentaristas han pensado en la marquesa Matilde de Canossa; otros incluso conjeturan sobre el recuerdo de un temprano amor del poeta, según fuentes biográficas fidedignas, que a lo mejor podría tener incluso un estatus de realidad más marcado que gran parte de la ficticia Beatriz. Pero, como es natural, en el caso de Matilde puede tratarse, lo mismo que en otras figuras, de una historicidad puramente «ficticia». Por ello me parece valioso retomar la propuesta de Gisela Seitschek y recurrir a un sorprendente paralelo en el *Roman de la Rose* que la crítica no ha sabido apreciar hasta la fecha. También en el *Roman de la Rose* se habla de un Paraíso terrenal (*Paradis Terrestre*): a saber, en el instante en que el soñador de la «Ociosa» (*Oiseuse*), personificación del ocio, es saludado y se le permite el acceso en el jardín de «Recreo» (*Déduit*):

Lors entré sans plus dire mot,
Par l'uis que *Oiseuse* overt m'ot,

22 Traducción de Luis Martínez de Merlo en Dante, *Divina comedia*, ed. Giorgio Petrocchi y Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 1988.

Ou vergier, et quant je fui ens,
 Si fui liés et baus et joiens;
 635 Et sachiés que je cuidai estre
 Por voir en *paradis terrestre*;
 Tant estoit li leu delitables
 Qu'ï sembloit estre *esperitables*;
 Car si cum il m'iert lors avis,
 640 Ne feist en nul *paradis*
 Si bon estre cum il fesoit
 Ou vergier qui tant me plesoit²³.

[Entonces entré, sin más añadir,
 por aquella puerta, que *Ociosa* me abrió,
 en aquel jardín, y una vez en él,
 sentí gran placer, solaz y contento.
 635 Pues debéis saber que pensé que estaba
 viendo el *Paraíso [Terrenal]* en aquel lugar:
 era tan ameno y tan deleitable,
 que me parecía en el *Cielo [=en el mundo espiritual]* estar.
 Porque, yo pensé en aquel momento,
 640 no podía haber *paraíso* alguno
 tan maravilloso como lo era aquel
 lugar en que tanto placer encontraba²⁴.]

23 Guillaume de Lorris y Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, 631-642, ed. Daniel Poirion, Paris, Garnier-Flammarion, 1974.

24 Traducción de Juan Victorio, en Guillaume de Lorris y Jean de Meun, *Roman de la Rose*, 631-642, ed. Juan Victorio, 2ª edición, Madrid, Cátedra, 1998.

«Oiseuse» es claramente una alegoría personificadora de las muchas que hay en el *Roman de la Rose*. Como guía y acompañante de los protagonistas le corresponde a «Oiseuse» un papel que se puede comparar al de Matilde, y el parecido aumenta en razón del hecho que tanto «Oiseuse» como Matilde poseen una apariencia sumamente atractiva y son asociadas expresamente con el paraíso terrenal. Por consiguiente, observamos en la transformación operada de la «Oiseuse» alegórica a la Matilde «histórica» el estilo del trabajo literario de Dante y su proyecto que, por lo demás, no anula la alegoría poética de *Roman de la Rose* aunque la disminuye. Pues precisamente Matilde, al igual que Dante, testifica la procesión de las siete virtudes y la marcha triunfal de Beatriz, pero estas configuraciones alegóricas están subordinadas —a pesar de su ficcionalidad— a las personas históricas. Conforme a ello, Matilde es una figura creada, pero ya no es más una figura alegórica. El enigma sobre el verdadero carácter de esta figura no tiene por qué ser descifrado y resuelto; es más bien este carácter enigmático el que debe dar a entender al lector que la historicidad de Matilde, sugerida en el texto, es simplemente una historicidad fingida, ficticia. Pese a todo, Matilde es un recuerdo nostálgico de la «Oiseuse» del *Roman de la Rose*, en el cual Dante se inspiró por lo menos en su trabajo de juventud.

Finalmente, la tendencia a historizar lo personal también posibilita al poeta el acercamiento a aquel estilo de escritura tipológica, es decir, a la *allegoria dei teologi*, de la cual habría tenido que quedarse fundamentalmente al margen como

poeta mundano, la misma que él había declarado indirectamente en *Convivio* como fuera de la competencia de los poetas. La famosa *Epístola a Cangrande della Scala*, cuya autenticidad defienden muchos investigadores, bosqueja una poética para la *Divina Comedia*, la misma que merece atención con independencia de la pregunta por el autor, pues presenta la *Comedia*, en el contexto de la doctrina de la cuádruple interpretación, justamente como una variación contrahecha de un texto bíblico revelado. Así consta en un pasaje decisivo:

[20] ... istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polisemos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus sive moralis sive anagogicus ...

[23] Hiis visis, manifestum est quod duplex oportet esse subiectum, circa quod currant alterni sensus. Et ideo videndum est de subiecto huius operis, prout ad litteram accipitur; deinde de subiecto, prout allegorice sententiatur.

[24] Est ergo subiectum totius operis, litteraliter tantum accepti, status animarum post mortem simpliciter sumptus; nam de illo et circa illum totius operis versatur processus. [25] Si vero accipiat opus allegorice, subiectum est homo prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem iustitie premiandi et puniendi obnoxius est²⁵.

25 Dante, *Epístola ad Canem Grandem*, ed. Thomas Ricklin, en Dante, *Philosophische Werke*, tomo I, Hamburgo, Felix Meiner, 1993.

Como es sabido, la doctrina de la cuádruple interpretación, que también se desarrolla en el *Convivio*, originalmente presupone un *sensus litteralis*, un *sensus allegoricus*, un *sensus moralis sive tropologicus* y un *sensus anagogicus*. El verso mnemotécnico del Medioevo se volvió famoso, siendo citado una y otra vez, y se lo atribuyó a diferentes autores, entre ellos Juan de Garlandia o Nicolás de Lira:

Littera gesta docet, quid credās allēgōria
moralis quid āgās, quo tendās ānāgōgia.

[El sentido literal enseña los hechos; el sentido alegórico, lo que hay que creer; el sentido moral, lo que hay que hacer; y el sentido anagógico, hacia dónde hay que orientarse.]

Mientras que el sentido literal instruye sobre el desarrollo de la historia bíblica, el sentido alegórico aplica este suceso a la vida de Cristo y a los sacramentos de la Iglesia; el sentido moral o tropológico se refiere al comportamiento moralmente correcto; y el sentido anagógico informa sobre la vida en el más allá, sea el Cielo, el Infierno o el Purgatorio. La peculiaridad de la *Epístola a Cangrande della Scala* consiste en que la *Divina Comedia*, de pronto, se tiene que leer ahora en el sentido de una *allegoria dei teologi* (lo cual no deja de ser sorprendente para la obra de un poeta mundano); además se la presenta como una alegoría exactamente inversa —en cierto modo como una *allegoria inversa*: en el plano literal se daría el sentido anagógico, es decir, el *status ani-*

marum post mortem, y éste se podría remontar atravesando el puente del sentido moral y alegórico hasta un sentido histórico-literal; pero el sentido histórico-literal de la *Comedia* informaría sobre el status *animarum in vita*, al cual remitiría el destino, el mismo que después de la muerte les tocaría en suerte a las personas como castigo o retribución. Por consiguiente, la cuádruple interpretación de la *Biblia* y la cuádruple interpretación de la *Comedia* se mueven en direcciones diametralmente opuestas; podemos decir que se relacionan mediante un quiasmo conforme a un modelo que puede representarse de la siguiente manera:

*Sacra Scriptura**Divina Comoedia*

1. a) sensus litteralis

1. b) sensus catagogicus

2. a) sensus allegoricus

2. b) sensus tropologicus

CHIASMVS

3. a) sensus tropologicus

3. b) sensus allegoricus

4. a) sensus anagogicus

4. b) sensus litteralis

En nuestro esquema las posiciones 1a y 4b corresponden al sentido literal; 2a y 3b al sentido alegórico; 3a y 2b al sentido tropológico; y finalmente 4a y 1b al sentido catagógico. Aquí se muestra el quiasmo como una estructura doble porque, por un lado, el *sensus litteralis* y el *sensus anagogicus* tienen una relación de simetría inversa de acuerdo con el patrón A-D/-D-A; y, por otro, el *sensus allegoricus* y el *sensus tropologicus* siguen el patrón B-C/-C-B. La función de este procedi-

miento se puede interpretar de dos maneras: como autor de las Sagradas Escrituras, Dios desciende de la cima de su naturaleza divina y, como asume una condición mortal, se sirve también de las creaciones terrenales y sucesos como de signos suyos. Como autor de la *Divina Comedia*, Dante trasciende su naturaleza humana en la medida en que no representa lo divino a través de lo terrenal, como en el caso de Dios, sino —por el contrario— lo terrenal a través de lo divino. Justamente por esta razón es por lo que antes hemos caracterizado el procedimiento de Dante como una *allegoria inversa* (alegoría al revés). También se puede representar este procedimiento:

DIOS	DANTE
-descenso	- ascenso
-representación de lo celeste	-representación de lo terrestre
por medio de lo terrestre	por medio de lo celeste
-encarnación de Dios	- ¿deificación del poeta o rivalidad con Dios?

El resultado del programa poético asumido por Dante puede conducir a dos interpretaciones: se puede hablar de una divinización del poeta, y efectivamente la historia de la recepción de Dante hasta la actualidad lo ha visto en el papel de profeta; pero también se puede argumentar —menos de buena fe y en el contexto de una hermenéutica de la sospecha— que aquí Dante empieza a rivalizar con el mismo Dios y que una aceptable *imitatio Dei* degenera en una peligrosa *aemulatio Dei* que no

expresa devoción sino soberbia (*superbia*), y sabido es que esto se considera como el primero y el más grave de los siete pecados mortales. Por consiguiente, la inscripción de la alegoría tipológica en la poética de la *Comedia* efectuada por Dante se debe entender como el intento más consciente de reteologizar y resacralizar la tradición de la poesía amorosa de su tiempo. Pero a la vez se muestra que dicho proceso de reteologización y resacralización de su *poema sacro* de ningún modo está libre de ambivalencias. En este ensayo no necesitamos optar por ninguna de las dos soluciones. Más bien queremos sostener que Dante en su *Comedia* ha dejado atrás de manera gradual el procedimiento de la alegoría poética y que de esta manera su obra se ha acercado conscientemente al dominio de la teología y de la *alegoresis* tipológica. En lo fundamental se puede afirmar que, gracias a la revolucionaria reunificación efectuada por Dante de la *allegoria dei poeti* con la *allegoria dei teologi*, la poesía ha proporcionado un tipo de lenguaje a la teología. Con ello se hizo posible leer en lo sucesivo la poesía mundana como revelación divina pero, también, a la inversa, la revelación divina como un tipo específico de poesía mundana.

III. LA PERVERSIÓN DE LA ALEGORÍA EN LEZAMA LIMA

Es conocida la fuerte influencia de Dante, especialmente de su *Comedia*, en muchos poetas del Romanticismo pero también en importantes figuras de la literatura moderna. Señales de ello, en parte evidentes, en parte disimuladas,

se encuentran en Ezra Pound, T. S. Eliot o James Joyce, pero también en Marcel Proust, Samuel Beckett y Jorge Luis Borges. En lo que sigue se rememora aquí el caso destacado del poeta, novelista y crítico cultural cubano José Lezama Lima (1910-1976). En su obra principal, la novela *Paradiso* (1966)²⁶, Lezama se refiere expresamente a Dante al emplear el título italiano *Paradiso* y no, por ejemplo, el título español «Paraíso». Para la publicación póstuma de la continuación de su novela, que apareció en 1977 bajo el término de *Oppiano Licario*, Lezama habría escogido inicialmente el título *Inferno*; así apareció, en efecto, la traducción alemana de Klaus Laabs, que fue premiada precisamente con este título²⁷.

Paradiso cuenta la historia de José Cemí, que crece en la Habana, pierde a su padre a temprana edad y experimenta una enigmática vocación. Durante su estudio se asocia con sus compañeros Fronesis y Foción, formando un trío de amigos, una «tríada pitagórica». Más tarde entrará bajo el influjo del escritor y maestro Oppiano Licario, quien hacia el final de la novela muere, haciéndolo en cierta medida heredero de su obra. En *Oppiano Licario* resulta que el mismo José Cemí asume la vocación del escritor y sigue las huellas de Oppiano, quien experimenta su resurrección poética en la continuación de la novela.

26 José Lezama Lima, *Paradiso* (1966), ed. Cintio Vitier, París, Colección Archivos, 1988; existe otra edición más manejable y preparada a cuidado de la hermana del autor: *Paradiso*, ed. Eloísa Lezama Lima, Madrid, Cátedra, 1980.

27 Cfr. José Lezama Lima, *Oppiano Licario*, ed. César López, Madrid, Cátedra, 1977. Véase, además, *Inferno: Oppiano Licario*, trad. al alemán de Klaus Laabs, Zurich, Amann, 2004.

Debido a que en *Paradiso* se menciona expresamente el *Wilhelm Meister* de Goethe y se lo caracteriza como modelo para el protagonista José Cemí, o porque podemos constatar fácilmente algunos parecidos con la novela de James Joyce *Portrait of the Artist as a Young Man*, se puede leer la obra como novela de formación; lo cual significa que esta historia trata de un camino de iniciación que podemos designar como novela iniciática. No obstante, en *Paradiso* estamos ante una forma bastante alejada de la novela iniciática. Podríamos decir que Lezama mezcla el esquema de la novela de formación con la hermenéutica de la *allegoria inversa* como se bosqueja en la *Epistola ad Canem Grandem* ya mencionada. Además a *Paradiso* se le pueden atribuir cuatro sentidos, aunque no se correspondan con los sentidos adicionales de las categorías originarias de *littera* (referencia a la historia representada), *allegoria* (referencia a Cristo y a la Iglesia), *tropologia* (referencia al alma y a la ética del comportamiento) y *anagogia* (referencia al mundo del más allá); más bien, estos sentidos se han puesto entre paréntesis y han sido reemplazados por patrones de interpretación modernos. Llegamos así a la siguiente estructura de los tipos de significado:

1. (*sensus litteralis*) sentido novelesco novela iniciática
[sobre José Cemí]
2. (*sensus allegoricus*) sentido topográfico alegoría de Cuba,
[el Caribe o América en general]
3. (*sensus tropologicus*) sentido biográfico alegoría del paraíso
[(perdido) de la infancia]

4. (*sensus anagógicus*) sentido teopoético alegoría
[o palimpsesto de la *Divina Comedia*]

1. En *Paradiso* el sentido literal lo constituye la poética de la novela iniciática o novela de formación que nos narra la historia de José Cemí.

2. En el pasaje de la referencia alegórica sobre la historia de Cristo y de la iglesia aparece en *Paradiso* la referencia sobre la geografía y topografía históricas del mundo donde el protagonista creció. No fue una casualidad que Colón describiera como paradisíacas las islas por él descubiertas, entre otras la «Isla Juana», actualmente Cuba, y que especialmente en su carta sobre el tercer viaje creyera haber alcanzado en el Orinoco el acceso al paraíso terrenal²⁸. En consecuencia, el espacio geográfico del Caribe en su conjunto —incluida Cuba— se encuentra en una relación de metonimia con el supuesto lugar del paraíso terrenal y, por ello, el título de la novela podría aludir a esta realidad geográfica y topográfica.

3. En el pasaje con una referencia tropológica sobre el alma y la ética del comportamiento aparece el íntimo recuerdo espiritual de la biografía del protagonista cuyas experiencias infantiles se representan en detalle. El recuerdo de la niñez corresponde a la evocación de un paraíso infantil que se ha perdido y al cual se remite con el título elegido.

²⁸ Cfr. Cristóbal Colón, *El Tercer Viaje*, en *id.*, *Los Cuatro Viajes del Almirante y su Testamento*, ed. Ignacio B. Anzoátegui, Madrid, Austral, 1946, pp. 183-187.

4. En el pasaje con la referencia anagógica acerca del mundo del más allá aparece la referencia a la *Divina Comedia* de Dante, reivindicando para sí la presentación del mundo del más allá en el plano literal de la obra, con lo cual se muestra el mundo terrenal desde la perspectiva del mundo del más allá. Como Dante ya había invertido el orden original de la interpretación cuádruple y la había convertido en una *allegoria inversa*, así *Paradiso* invierte otra vez el orden invertido de la alegoría concebido por Dante. El mundo representado en el texto, en el que las perversiones sexuales de las figuras tienen un papel central, remite, gracias a la referencia a la *Comedia*, a un paraíso celestial que sólo se hace presente en su ausencia textual. Más que la famosa aposiopesis de Dante al final del *Paradiso*, el procedimiento de Lezama en *Paradiso* recuerda el tipo de lenguaje de la así llamada teología negativa o areopagita. En su variante simbólica la teología areopagita nombra lo divino, usando de manera consciente similitudes disímiles, pudiendo ser éstas también, precisamente, perversiones eróticas. Lezama radicaliza aún más acaso el procedimiento heredado de Dante en la medida en que transforma la *allegoria inversa* de la *Comedia* en la *allegoria perversa* del *Paradiso*. Si la relación de Dante con la *allegoria theologorum* ya era equívoca, lo mismo vale con mayor razón para Lezama. El *sensus anagogicus* que *Paradiso* produce no pertenece más al dominio de la teología tradicional sino a un campo que mejor cabría calificar de Teopoética.

El tema de la alegoría, sin embargo, no lo descubrimos tan sólo en la novelística de Lezama sino también, como

ahora veremos, en su poesía. Sin lugar a dudas, uno de los poemas más llamativos de Lezama y que además contiene, en miniatura, una poética de la alegoría como él la concibe, lleva ya desde su principio un título programático: «Las siete alegorías»²⁹. Es un texto fechado de 1973 y publicado, después, en *Fragmentos a su imán*, colección póstuma de poemas. El texto comprende 84 versos libres (12 multiplicado por 7, pero también 14 multiplicado por 6) que están repartidos en siete estrofas irregulares (versos 1-5; 6-13; 14-19; 20-32; 33-52; 53-71; 72-84). Damos a continuación la totalidad del texto:

Las siete alegorías

- I La primera alegoría
 es el puerco con los dientes de estrellas,
 los dientes vuelan a su cielo de nubes bajas,
 el puerco se extasía riendo de su desdoblamiento.
- 5 Al lacón, lacónicas preguntas.
 A tan capitosa sentencia eructos de aceituna.
- II La segunda alegoría
 es la Diosa Blanca fornicando con un canguro.
 Él le da la hincada absoluta,

29 Jose Lezama Lima, «Las siete alegorías», en *id.*, *Fragmentos a su imán* (1977), Barcelona, Lumen, 1978, pp. 112-114 (Colección «El Bardo»). El poema también se encuentra en *id.*, *Poesía*, ed. Emilio de Armas, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 361-363.

- 10 con gloria y dolor que es la hincada lasciva.
Lo lascivo son los labios
por un cristal en el rocío de la Navidad.
Sin embargo, el inca no era muy voluptuoso.
- III Después la otra alegoría, la que se apoya.
15 La Rueda de Rocío.
El ojo se hace tan transparente
que parece que nos quedamos ciegos,
pero la Rueda sigue agrandando el ojo
y el rocío dilata las hojas como orejas de elefantes.
- IV
20 Otro descansillo lo ocupa la tetralegoría.
Brilla cuanto más se reduce,
cuando ya es punto es la semilla metálica.
Une el resplandor y la lisura de la superficie.
Se reproduce en gotas de resplandor.
- 25 Parir una de esas semillas
justifica la pareja.
Pero ese punto que no se ve y que brilla
es el fruto del uno indual.
La lluvia cae sobre un casco romano.
- 30 La gota resplandor en el cuenco de la lanza de Palas,
muestra la desnudez de su brazo
y con él penetra en las circunvoluciones de Júpiter.

- V Saltan las aguas sopladas por la gran boca.
De esa boca sale el espíritu que ordena
- 35 la sucesión de las olas.
Es la quinta alegoría,
como otra cuerda de la guitarra.
La alegoría del Agua Ígnea.
Un agua salta,
- 40 quema las conchas y las raíces.
Tiene de la hoguera y del pez,
pero se detiene y nombra al aire,
llevándolo de choza en choza,
quemando el bosque después de las danzas
- 45 que se esconden detrás de cada árbol.
Cada árbol será después una hoguera que habla.
Donde el fuego se retira
salta la primera astilla del mármol.
El Agua Ígnea demuestra que la imagen
- 50 existió primero que el hombre,
y que el hombre adquirirá ¿dónde?
el disfraz final del Agua Ígnea.
- VI Teseo trae la luz,
el sextante alegórico.
- 55 La luz es el primer animal visible de lo invisible.
Es la luz que se manifiesta,
la evidencia como un brazo
que penetra en el pez de la noche.
Oh luz manifestada

- 60 que iguala al ojo con el sol.
Un grupo de encinas
derribadas oculta las prolongaciones
de la luz sobre la repisa fría
con objetos inmutables.
- 65 Es lo primero que se manifiesta
y será lo último manifestado.
Teseo frente al monstruo cuadrado
trae la luz evidente
y la manifestada.
- 70 Las repisas brillan
y se hunden a los hachazos.
- VII Volvemos a la tetralegoría,
a la Simiente Metálica.
La luz buscando la raíz
de las encinas.
75 Buscando la resina como un óleo,
tocado por la respiración manifestada
con la luz manifiesta.
La Simiente Metálica buscada por Licario.
- 80 Con la luz resinosa,
regalada por la raíz golpeada por el hacha,
comienza el frenesí de las danzas corales.
La ciudad bailando
en el desfile de las antorchas fálicas.

Febrero y 1973.

El poema es, básicamente, un texto descriptivo que no carece de cierto humor, gracias a su tendencia al juego de palabras y al retruécano. Pero mucho más desconcierta su profundo carácter enigmático. «Las siete alegorías» se le revela al lector sobresaltado que la recorre como una de las obras posiblemente más asombrosas de la poesía hispanoamericana.

Por esto, habrá que empezar nuestro comentario detallado con una advertencia preliminar: no creemos que este poema de Lezama sea legible, comprensible o interpretable, no obstante sus numerosas alusiones a la mitología, el neoplatonismo o la alquimia. En consecuencia, no nos tocará dar aquí una interpretación de su posible sentido o significado, ya que se nos antoja inaccesible, sino que nos proponemos una tarea mucho más modesta. Vamos a preguntarnos, simplemente, por qué y cómo el texto de Lezama rehúsa producir un significado determinado y con qué mecanismos crea ese efecto, procedimiento que por fuerza desplazará el propio concepto de alegoría. «Las siete alegorías» presenta una estructura descriptiva que es, en apariencia, muy sencilla. Como indica el título, el sujeto de la enunciación lírica enumera y describe, con varios detalles y digresiones, una serie de alegorías. Salvo alguna que otra excepción, el hablante emplea un tono objetivo y distanciado. Prácticamente no habla de sí mismo aunque sí utilice dos veces el *pluralis modestiae* (versos 17 y 72), incluyendo así al lector en la enunciación.

En el vocabulario de Lezama, como en el nuestro, *alegoría* quiere decir con frecuencia una obra artística figurativa, como puede ser una escultura, una pintura o un dibujo, que

nos muestra una idea abstracta (la justicia, por ejemplo) mediante una imagen visible (una mujer con los ojos vendados llevando una balanza y una espada, por ejemplo). Pero ya hemos visto antes que la alegoría puede ser igualmente una figura retórica como en el ejemplo del barco que, para Horacio, simboliza el Estado. En el primer caso, la alegoría es una palabra del lenguaje objeto y, en el segundo, del metalenguaje. Un problema importante que nuestro poema deja pendiente es el de saber si las alegorías mencionadas en el texto constituyen elementos lingüísticos o extralingüísticos, es decir, si el poema se sirve del lenguaje objeto o del metalenguaje.

El poema de Lezama consta de siete estrofas en las que se describen siete alegorías. En cada estrofa se nos presenta una alegoría. Al principio, estas alegorías parecen formar objetos visibles y posiblemente artísticos; podrían recordarnos incluso obras de vanguardistas del siglo veinte como el pintor cubano Wifredo Lam o el escultor vasco Eduardo Chillida. Sin embargo, no queda claro si el hablante pasa por delante de los objetos o si los objetos pasan por delante del hablante. Rápidamente se insinúa que nos encontramos tal vez en un museo imaginario en el que se exponen, una tras otras, las obras alegóricas. En la cuarta estrofa se sobreentiende que el hablante reposa en el «descansillo» (20) de una escalera, desde donde mira la cuarta alegoría; pero como se dice que se trata de «otro descansillo» (20) se deduce, implícitamente, que antes ya ha habido un descansillo inferior. Más adelante se habla de una «repisa fría con objetos inmutables» (63), como las que suele haber en las salas de exposición.

¿Cuáles son entonces estas alegorías que se visitan, enumeran y describen? La primera es un «puerco con los dientes de estrellas» (2); la segunda, «la Diosa Blanca fornicando con el canguro» (8); la tercera, la «Rueda del Rocio» (15); la cuarta (que por neologismo viene llamada «tetralegoría») es «la semilla metálica» (20 y 22); y la quinta, el «Agua Ígnea» (38). Aunque cada una de estas alegorías sea descrita más ampliamente por el hablante, estos objetos conservan a la perfección su índole enigmática, sobre todo porque a menudo parecen transformarse en el transcurso de cada estrofa y de cada descripción. Los problemas interpretativos más graves surgen en la sexta estrofa. Como lectores estamos esperando que ahora se nombre y describa la sexta alegoría, y en efecto el poema dice:

53 Teseo trae la luz,
 el sextante alegórico.

Pero a diferencia de las estrofas precedentes, aquí el texto ya no indica unívocamente cuál es el objeto alegórico y cuál es el vocablo metalingüístico que lo designa. ¿Es el sextante alegórico el objeto concreto y visible que remite a otra realidad, posiblemente a la luz que trae Teseo? ¿O es el sextante alegórico un mero término retórico que se refiere a otro objeto, para definirlo como alegoría? En este último caso, la luz de Teseo se convertiría en un objeto alegórico mientras que el sextante ya no sería alegórico. ¿Es entonces la luz una alegoría del sextante? ¿O es el sextante, al contrario, una ale-

goría de la luz? Tales cuestiones se plantean sin que podamos solucionarlas de forma definitiva, y habrá que señalar aún más: el poema nos da casi la sensación de que a partir de un punto determinado la distinción entre el lenguaje objeto y el metalenguaje, entre el mundo lingüístico y el extralingüístico, ya no es posible porque pierde su sentido.

Otra pregunta se impone: ¿Qué es un sextante? Un instrumento náutico para la medición de las distancias angulares de los astros, nos informan las enciclopedias. Pero en otra de las diversas acepciones, el sextante es también la sexta parte de la circunferencia. Imaginar a Teseo llevando un sextante náutico sería un anacronismo; un anacronismo, sin embargo, que el texto bien podría exigir. Si, por otra parte, el sextante es la sexta parte de la circunferencia, esto se acordaría muy bien con la quinta alegoría, que se compara con la quinta cuerda de la guitarra (37); las seis alegorías formarían entonces una entidad completa, como la que constituyen las seis cuerdas de la guitarra o los seis sextantes que componen los 360 grados del círculo.

Si esto es así, ¿qué será entonces de la séptima alegoría que se nos anuncia a través del título y del número de estrofas? En la séptima estrofa, sin embargo, la séptima alegoría permanece invisible, ni siquiera se menciona su existencia porque el hablante lírico, al que por fuerza tenemos que acompañar, nos insta a volver a la «tetralegoría» (22), que de «semilla metálica» con minúsculas se transforma, ahora, en «Simiente Metálica» (73) con mayúsculas. Este gesto inesperado, en el que el hablante de repente se desvía del camino previsto, nos

recuerda a la figura retórica del anacoluto: sin haber concluido debidamente una construcción sintáctica comienza otra. Además, el retorno a la cuarta alegoría alude a otros conceptos temporales, a saber, la concepción cíclica del tiempo de la cultura azteca que subyace igualmente en la poesía de Octavio Paz; los famosos *corsi e ricorsi* de Juan Bautista Vico y, sobre todo, el «Eterno Retorno» de Nietzsche. Pero, al aludir a estos esquemas temporales, el poema de Lezama también los desmiente, ya que el texto no vuelve a su principio sino que retorna *in medias res*, a su propio centro, perdiéndose dentro de sí mismo sin haber terminado de trazar una figura circular completa. En consecuencia, recordaremos que la alegoría más cercana de la tan esperada séptima es la que está relacionada con el sextante, en la sexta estrofa, donde «Teseo trae la luz» (53).

Finalmente, hay que considerar que no sólo existe la entereza del número seis sino también la perfección del siete, número sagrado por excelencia, que se manifiesta en los siete días de la creación y de la semana, en los siete planetas cuyas esferas producen la armonía universal según las enseñanzas pitagóricas o, asimismo, en los siete sacramentos de la Iglesia. El título del poema es la promesa de una añorada integridad perfecta que está por venir; pero el texto del poema no cumple con la promesa del título, sino que la aplaza y la difiere hasta perderla en apariencia de vista. Mientras que el cumplimiento de la palabra prometida sigue pendiente, el sujeto lírico se despista cada vez más en el museo laberíntico de las homonimias, los signos y los objetos alegóricos. Pero, con todo esto, los signos ilegibles que se desplazan y se desli-

zan remiten incesantemente a lo que no puede ser nombrado porque habita la inaccesible lejanía de la ausencia.

El sextante con el que se interrumpe la enumeración de las presuntas siete alegorías resulta ser una alegoría del poema mismo. El sextante mide la distancia de lo que está ausente e intenta nombrar, no lo ausente, sino su distancia. El poema *medura la desmedura* de la ausencia. Así, la alegoría del sextante escenifica la ausencia de un sentido al cual el lenguaje remite constantemente sin poder nunca aprehenderlo o representarlo, y la manera en que el lenguaje manifiesta su propia carencia es la alegoría: alegoría que se concretiza como fragmento o astilla en busca de su imán (al cual, como recordamos, alude el título del volumen entero); como inacabamiento y, finalmente, como desvío retórico que en Lezama también suele ser desvío erótico.

No por casualidad, el curso del texto nos lleva de la perversa unión *contra naturam* de la Diosa Blanca con el canguro al baile frenético y orgiástico de las «antorchas fálicas» (84). Lezama les da la última palabra en el último verso de la última estrofa. En el mundo hispánico, estas antorchas no sólo nos recuerdan, a modo de antiguallas, las fiestas dionisiacas de la Grecia clásica, sino también las suntuosas procesiones católicas y el pródigo goteo de las velas, de cuyo obscuro simbolismo supo hábilmente aprovecharse Lezama en otros lugares de su obra. En su peregrinación a través del poema, el deseo erótico no ha llegado de ninguna forma a un fin natural, a una satisfacción de la curiosidad *secundum naturam*. Parece más bien como si, en el plano erótico, el texto toma-

se en cuenta las enseñanzas de los maestros del Tantra, los cuales recomiendan a sus discípulos el aplazamiento sin fin, incluso en el arte de amar. Tanto en el plano erótico como en el retórico, el alegórico poema estila así la figura del inacabado anacoluto, del fragmento, de la astilla. Quizá el anacoluto no sea nada más ni nada menos que un disimulado ejercicio de la reticencia o de la *aposiopesis*, y entonces el fragmento sería de nuevo alusión visible a lo invisible: alegoría del imán escondido debajo del papel blanco, un imán que tal vez podría asimilarse a la séptima alegoría. ¡Cuán lejos (pero, a la vez, cuán cerca) estamos de la alegórica *virgo Pudicitiae* de Prudencio y de sus avatares pretendidamente históricos como lo son la casta Beatriz e, incluso, la lozana Matilde de Dante! Ahora sí que podemos escuchar a Lezama susurrando a Dante su maestro las mismas palabras con las que éste se había dirigido a Virgilio, maestro suyo y, también, maestro de Prudencio:

Or va, ch'un sol volere è d'ambedue:
 Tu duca, tu signore, e tu maestro^{3o}.

3o Dante, *Infierno*, II, 140-141.

ÍNDICE

<u>Políticas de poeta</u> <u>JORGE PÉREZ DE TUDELA VELASCO</u>	7
<u>El mar de hielo, el mal de hielo</u> <u>FÉLIX DUQUE</u>	35
<u>Dante profeta</u> <u>MASSIMO CACCIARI</u>	87
<u>Dante profeta</u> <u>JUAN BARJA</u>	127
<u>La comedia y el más allá</u> <u>MARCO ANTONIO BAZZOCCHI</u>	145
<u><i>De materia poetica</i>. Notas sobre la tergiversación de la poesía lírica de Dante</u> <u>JULIÁN JIMÉNEZ HEFFERNAN</u>	175
<u>Filología de la culpa: Dante y Dostoievski</u> <u>LORENZO BARTOLI</u>	231
<u>La visión desideral</u> <u>JOSÉ MANUEL CUESTA ABAD</u>	253
<u>Virtudes teologales y filosofía del amor en Dante</u> <u>SERGIO GIVONE</u>	289
<u>Alegoría de los teólogos, alegoría de los poetas: Prudencio, Dante, Lezama Lima</u> <u>BERNHARD TEUBER</u>	303